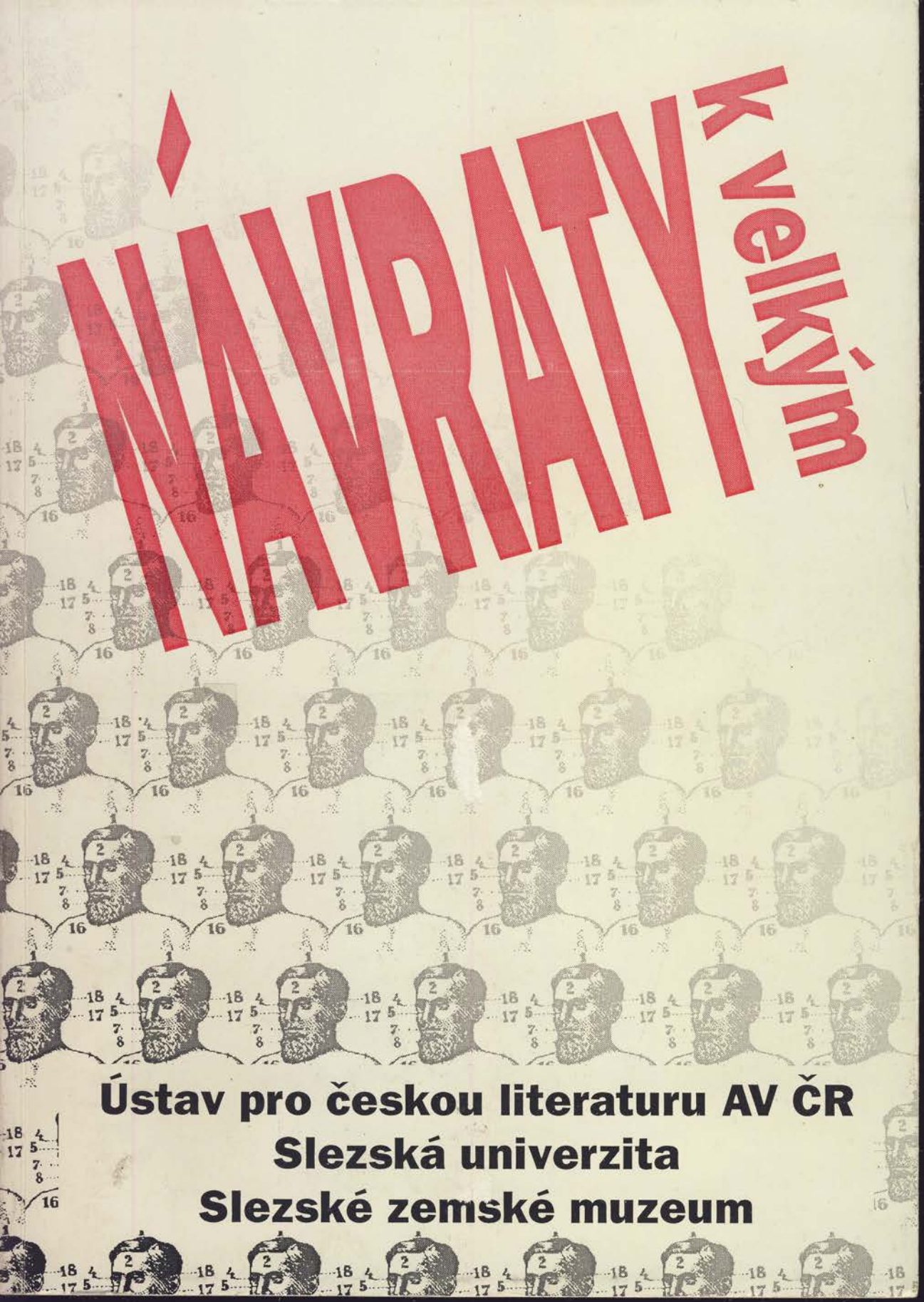
NÁVRATY k velkým



Ústav pro českou literaturu AV ČR
Slezská univerzita
Slezské zemské muzeum

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR

FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY

SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

NÁVRATY K VELKÝM

Návraty k velkým

Sborník referátů
Z literární konference
42. Bezručovy Opavy (14.–15. 9. 1999)

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA SLEZSKÉ UNIVERZITY
SLEZSKÉ ZEMSKÉ MUZEUM

Praha – Opava 2000

Obsah

Úvodem

K jakým osobnostem se v druhé polovině dvacátého století vracíme; hodnotíme v těchto návratech mimořádná díla či především umělcovy životní postoje? Mohou i dnes vznikat nové kulty autorů, směrů, děl? – Nejen takové otázky nabízelo téma tradiční literárněvědné konference v rámci 42. Bezručovy Opavy. Šíře zvoleného tématu se odrazila v nemalém rozpětí konferenčních příspěvků sahajících od zamyšlení nad samými pojmy návratů či klasičnosti díla (V. Pfeffer, A. Haman) k autorským medailonům (M. David, L. Martinek, M. Písková). Pozornost poutaly nejen autoři a díla, ale i kulturní poválečná historie (J. Knapík, L. Pavera). Dnešním návratům do kultury, literatury období „budování socialismu" nejen očima pamětníků byly věnovány úvahy o nutnosti hledání i pochopení tehdejších kontextů, poměrů, vztahů a hodnot, tedy hledání logiky a kontinuity vývojových procesů (P. Janoušek, V. Křivánek).

Diskutovalo se o kultu, mýtu spisovatelů (D. Vlašínová, V. Žemberová), o mimoliterárních důvodech proměn postavení spisovatele v čase (E. Formánková, J. Poláček, V. Durych). Přestože se řada příspěvků opět zaměřila především na interpretace díla jednotlivých autorů, kde největší pozornost budila literatura první poloviny dvacátého století (J. Demel, B. Šimonová, F. Všetička, A. Zachová, I. Harák), jako aktuální se ukázaly hlavně obecnější kulturněhistorické úvahy. Doufejme, že se i náš sborník stane jedním z podnětů k dalšímu bádání nad dobovými diskurzy.

Red.

Aleš Haman

Může dnes být dílo klasické?

Na základě studia materiálu jsem poněkud pozměnil název svého příspěvku. Výraz sám, totiž slovo „klasický", má, respektive v průběhu času nabyl několikerých významů. Podle *Slovníku jazyka českého* slovo „klasický" znamená „vytvořený klasikem", „vztahující se k antice", „zabývající se studiem antických jazyků a literatur", „mající za vzor antiku (= klasicistický)", dále pak „dokonalý", „vzorný", „příznačný". *Slovník českých synonym* navrhuje jako ekvivalent slova „dokonalý", „vzorný" „příznačný", ale také „obvyklý", „osvědčený", „starý". Objevují se tu oproti Slovníku jazyka českého další významové varianty, souvisící s ustáleností (obvyklý), platností (osvědčený) a antikvitou (starý).

Tento významový posun není náhodný, neboť reflektuje proměnu vztahu ke klasičnosti, klasikům a jejich dílům, jaký má dnes jiné relativně četné a velmi časově vzdálené motivace. Zásadní analýzu proměny, jakou přinesl nástup tzv. moderní doby rozebírá knížka ***Jürgena Habermase* Der philosophische Diskurs der Moderne**[1] (1985), soustřeďující 12 přednášek, v nichž se autor vypořádal s pojetím modernosti, jaké přinesla filosofie Hegelova a již rozvíjeli a rozvíjejí další myslitelé od F. Nietzsche až po J. Derridu. Východiskem je mu známý spor tradicionalistů a modernistů, který proběhl ve francouzské literatuře v 17. století a jenž byl předehrou k osvícenskému chápání pokroku. Modernisté v tomto sporu napadli názory tradicionalistů o nadčasové dokonalosti antických vzorů, absolutizující je jako příklady věčné krásy. Ve svých kritických argumentech postavili proti antickým vzorům přítomnou uměleckou tvorbu jako nejen rovnocennou, nýbrž v důsledku pokroku vědění i převyšující díla klasiků.

[1] Druhé vydání Frankfurt/M. 1989.

Zde se podle názoru Habermasova i dalších filosofů (Koselleck, Blumenberg ad.) zrodilo vědomí moderny, jež *„nechce a nemůže přebírat orientační měřítka ze vzorů jiných epoch, musí svou normativnost vytvářet ze sebe sama"*. J. Habermas ve stopách W. Benjamina pak na Baudelairově pojetí modernosti jako přítomného průsečíku efemérnosti a věčnosti dokumentuje, že prominentního postavení nabývá v moderním vědomí rozměr přítomnosti. Zároveň s tím Hegelova filosofie nastoluje ve stopách Descartových primát vědomého subjektu či subjektivního (racionálního) vědomí před bytím, nastoluje tedy dialektiku subjekt – objektového vztahu. Ta v dalším průběhu filosofické reflexe zabředla do rozporů, z nichž hledal východisko především filosofický koncept Heideggerův oživující názor na primát bytí před vědomím. Pro náš účel je podstatné, že moderní vědomí spočívá na postulátu subjektivity schopné reflektovat samu sebe jako autonomní princip. J. Habermas to formuluje tak, že požadavek autenticity a autonomie nynějška, přítomnosti, klade před moderní vědomí nutnost vytvářet své normy ze zrcadlení (reflexe) tradované minulosti, která není vnímána jako exemplární. Autonomizace přítomné subjektivity vede k požadavku kritické reflexe minulosti. Tradice nalézá své pokračování v podobě inovace.

To má ovšem závažné důsledky pro kulturu, zejména pro umění. ***Jean-Marie Domenach*** ukazuje ve své knize **Approches de la modernité**[2] (1985), že: *„Moderní doba nastoluje společnost autoreferenční, která se vztahuje jen k normám a hodnotám, jaké sama produkuje. Od chvíle, kdy ztrácí legitimitu, jakou jí dávaly legendární počátky a vnější ručitelé – (bozi, hrdinové, monarchové z boží milosti), je moderní společnost odsouzena mít sebe samu za základ, hledat a vynalézat své hodnoty"*.

Hans Robert Jauss ve studii **Modernost v literární tradici a dnešní vědomí**[3] nastínil vývoj významu modernity od latinského výrazu modernus, který v 5. stol. po Kr. znamenal „aktuální". Jako opozitum k němu byl původně kladen výraz „antiquus". V dalším průběhu se výraz „moderní" pozvolna začal spojovat s výrazem „nový", přičemž novost ovšem stále spočívala na základech „starého". Od renesance se pojetí modernosti jako novověkosti chápalo jako opozitum vůči „středověkosti", ale jako návazné na odkaz antiky. Po výše zmíněném sporu francouzských modernistů s tradicionalisty se diferencuje pojetí modernosti jako aktuální přítomnosti vydělující se v rámci novověku. V 19. století počala opozice moderní-antický ztrácet na významu a modernost jakožto aktualita získává opozici v minulosti, která ji předcházela (tzn. v její vlastní minulosti).

---

[2] Ligogé, Poitiers 1995, s. 191.

[3] Jauss, H. R.: La «modernité» dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui, in: Pour une esthétique de la réception, Paris 1978, s. 158–209.

Odpoutávání aktuální přítomnosti od klasických vzorů můžeme sledovat i u nás. Ještě v roce 1827 publikoval v ČČM ***Josef Jungmann*** článek **O klasičnosti v literatuře vůbec, a zvláště české**. Výraz „klasický" nabyl u tohoto obrozence významu „vynikající", „dokonalý": *„Klasičnost nám znamená uměleckého díla v svém způsobu dokonalost, kdež se materie s formou pronikají a v jeden celek svrchovaný splývají. Mluvnická správnost a řečnická ozdoba nejsou k tomu dostatečny; v klasickém spisu pohledává se netoliko jasnost mluvy a spojená s ní čistota, vlastnost a určitost výrazů, ale také ukončená krása a jednota, nebo souhlasná míra a sličnost všech částek."*[4] Až potud spočívá Jungmannovo pojetí klasičnosti jako umělecké kvality na postulátech klasicistní estetiky, odvozující své normy z antického ideálu dokonalosti. J. Jungmann však otvíral tento uzavřený systém zásahu génia, který *„předbíhá věk svůj, a jímaje své souvěké mocí neobyčejnou, dává spolu budoucímu věku zákony"*. Objevují se tu už prvky moderního, autonomního subjektu – génia, jenž je s to vytvářet normy pro budoucnost? Obrozencovo stanovisko se blíží spíše moderním oponentům tradicionalistů; ostatně vznik národní klasiky v Evropě klade Jungmann právě do 17. století.

O tom, jak představa klasičnosti jako vzoru (i když chápaná také jako opozitum k romantičnosti) přežívala hluboko do minulého století, svědčí ještě výroky ***Josefa Durdíka*** z jeho **Poetiky** (1881): *„Klasičnost jest vůbec souhrn všech požadavků pravé krásy, jest tedy společným hrotem, k němuž uměny všech národů tíhnou ... ale nikoli výlučným majetkem jediné doby nebo jediného národa."*[5] Klasické se tu jeví jako soubor objektivních vlastností (vkusnost, životnost, pravdivost, dokonalost, jednota), které zakládají rysy vzorovosti. Posud tedy přetrvávala představa klasických vzorů jako vodítek pro přítomnost. Dokonce ještě u ***T. G. Masaryka*** v jeho pojednání **O studiu děl básnických** (1884) se objevila představa velikánů, kteří, *„co poznali, to naprosto ustanovili pro všechny doby"*. A ještě ***Otakar Hostinský*** v úvaze **O pokroku v umění** (1894) se ptal: *„...kdo ... stopy předchůdců svých nemá v uctivosti, jakým právem sám může doufati, že jeho stopu budou ctíti pokolení příští?"*[6]

Teprve ***F. X. Šalda*** a někteří jeho generační vrstevníci byli vlastně moderními kritiky u nás. Šaldova známá studie **O tzv. nesmrtelnosti díla básnického** (1928) završuje jeho moderní přístup k uměleckému dílu historickou relativizací jeho významu: *„... Budoucnost řádívá v ... díle někdy velmi barbarsky, kuchá je, přestavuje je, škr-*

---

[4] Citováno dle: Lampa i ve vichru hořící, Praha 1973, s. 36.
[5] Durdík, J.: Poetika, Praha 1881, s. 75.
[6] Hostinský, O.: O pokroku v umění, in: Studie a kritiky, Praha 1974, s. 163.

tá v něm, aby je zachovala životu a působnosti. Úcta k mrtvému musí vždycky ustoupiti lásce k životu."[7] Tady minulost není přijímána jako příkladná, podléhá kritické, historické interpretaci. – Ostatně F. X. Šalda už v **Bojích o zítřek** ve stati *Nová krása, její geneze a charakter* dal zřetelně najevo svůj moderní přístup: *„Nové umění a nová krása jest ... vždy vášnivě oddána přítomnosti a víc: jest vlastně jedinou přítomností ... kdežto průměrný člověk živoří stále z minulého a v minulém, ... nažívá ... svůj život podle vnějších kritérií paměti a logiky a sestavuje ... podle cizích nesvých vzorců ... jen ozvuky cizích dojmů ... tvořivý duch jediný a sám žije intenzivně plný a skutečný život, bez prostředníků logiky, paměti a abstrakce? Všechen vztah..., který má nové umění k minulosti, jest jen ten: kritizuje ji, polemizuje s ní, interpretuje ji a znásilňuje ji po případě, každým způsobem pak ji překonává?*"[8] Jinde hovořil F. X. Šalda dokonce o *„tvořivém zapomínání"* všeho získaného, hotového.

V jeho výrocích se objevilo slovo, které je vlastně klíčovým slovem této konference, totiž slovo interpretace (a reinterpretace). Umění výkladu, jako teoretická disciplína se zrodilo rovněž z ducha moderny, ze situace, kdy moderní subjekt reflektuje sebe sama ve svých výtvorech, neboli – jak by řekl F. Hegel – ve svém „zvnějšnění" či objektivaci. Subjekt se objektivuje ve svém díle; pokud jde o umění, to chápe jako expresivní seberealizaci či seberealizující výraz (výraz své tvůrčí potence, svých projektivních možností). S modernou se ovšem rodí i věda o umění, kterou charakterizoval již ***F. Hegel***: *„Umění nás vyzývá k myšlenkovému nazírání (Betrachtung), a to nikoliv proto, abychom je znovu vyvolali* (k životu, A. H.), *nýbrž abychom vědecky poznali, co umění je. V uměnovědě získává umění své pravé osvědčení.*"[9] (Něco podobného se objeví později v Ingardenově rozlišení přístupu poznávacího a prožívajícího.)

Tento racionalistický, vědecký přístup se ovšem ukázal být pro umění spíše umrtvujícím, protože právě nesloužil *„opětnému vyvolání umění (k životu)"*, nýbrž k jeho analýze jako určitého objektu poznání. Reflexe umění však souvisela též s jinou vlastností, která vyvstala s konstitucí moderního vědomí – a to je, jak ukazuje ***Werner Hofmann*** v úvodu ke knize **Základy moderního umění** (1966)[10], spornost či pochybnost moderního světa založeného gnoseologicky na svobodné subjektivitě (lidské, historicky relativní), a postrádajícího tedy oporu v ontologických jistotách ležících mimo historický subjekt (v trvalých vzorech či principech, které jsou absolutní, věčné).

---

[7] Šalda, F. X.: O takzvané nesmrtelnosti díla básnického, Praha 1928, s. 33.
[8] Šalda, F. X.: Boje o zítřek, Praha 1915, s. 121–123.
[9] Hofmann, W.: Gründlagen der modernen Kunst, Frankfurt/M., s. 41.
[10] Tamtéž.

To se týká především umění, které tuto dějinnou relativitu subjektu vyjadřuje. Umělecké dílo jako realizovaný projekt přítomného subjektu tvořícího bez opory v minulých vzorech (respektive v polemice s nimi), je neopakovatelné, jedinečné. Jako takové je ovšem vystaveno kritické reflexi, jež si klade otázku jeho jedinečnosti, původnosti, a tedy novosti zakládající jeho uměleckou hodnotu. Pro tuto kritickou reflexi (umělecká kritika je rovněž výtvorem moderního vědomí) je dílo otázkou, neřkuli hádankou. Základní otázkou, kterou klade, je otázka jeho smyslu. Tím ovšem vstupuje do sféry kulturní komunikace (a může být pojímáno jako umělecký znak).

Otázku smyslu či významu si klade hermeneutika, která se vlastně znovuzrodila za romantismu (Schleiermacher). Mezi pozorovatele, vykladače a dílo se umístil filtr reflexe, jenž dílo „očišťoval" od jeho smyslové bezprostřednosti. Tato bezprostřednost se v moderní době stala děsivou, neboť dílo ve své jedinečnosti a novosti se stalo nesrozumitelným, nepochopitelným, zkrátka „odcizeným". Zdrojem tohoto odcizení byla jinost subjektu postrádajícího jednotu danou absolutním principem představujícím univerzální centrum jako základ všeobecné totožnosti všech subjektů (toto centrum bylo v důsledku historické relativizace zrušeno, došlo k decentraci subjektů v čase vedoucí k pocitu ztráty totožnosti). Podle J. Habermase a dalších myslitelů je toto důvod, proč moderní svět, svět přítomnosti, má neustálou potřebu své legitimace, svého sebeurčení.

Umění bychom z tohoto hlediska mohli chápat jako autonomní, specifickou cestu k takovému sebeurčení subjektu podnikanou vždy znova na vlastní riziko tvůrce. Protože však se dílo svým odcizením, ozvláštněním, novostí stává pro jiné nepřístupné, vzniká potřeba reflektovat je v jeho autonomní zvláštnosti, tj. interpretovat je. Současná hermeneutika (H. G. Gadamer[11]) hovoří o interpretaci děl (minulosti) splýváním horizontů, tj. cestou umožňující překonat historicistní relativismus oddělující přítomnost od minulosti bariérou zpředmětnění, kterému vždy uniká smysl minulé přítomnosti rozplývající se v historické distanci, jež je zdrojem neporozumění. Hermeneutika hledá most, jenž by překlenul tuto distanci uvědoměním si své přítomné předsudečnosti a otázkou po minulé přítomnosti.

Tu se dostáváme k problému, jejž jsme vymezili v úvodu. Je dnes možné klasické dílo? ***Jean Grondin*** v knize **Úvod do hermeneutiky** charakterizuje Gadamerův přístup k dílům minulosti jako jeho aplikaci na přítomnost interpreta: *„Rozumět textu minulosti znamená přesadit ho do naší situace, slyšet v něm výmluvnou odpověď na otázky naší doby ... Něčemu rozumět značí mít něco na sebe sama užitého tak, že*

[11] Gadamer, H. G.: Wahrheit und Methode, Tübingen 1965, s. 41.

v tom odhalíme odpověď na naše otázky ... Každé rozumění, natož pak seberozumění, je motivováno, znepokojováno otázkami, jež předem určují, kudy se rozumění bude ubírat. Text začne promlouvat jen díky otázkám, které na něj dnes zaměřujeme."[12] V tomto smyslu, jak ukazuje J. Grondin, se pojetím řeči jako procesu rozumění sbližuje s hermeneutikou i J. Habermas, jenž ve své teorii komunikativního chování vidí možnost, jak překonat aporie moderny.

V tomto ohledu se H. G. Gadamer aj. Habermas spojili v opozici proti dekonstruktivismu a neohistoricistnímu postmodernismu. J. Habermas charakterizuje postmoderní hledisko jako překonání všech forem jednotícího, principiálního výkladu světa; podle něho nese postmoderna anarchistické rysy polycentrického světa. Jinými slovy to znamená popření univerzality a totality, jejich vyloučení (svět je podle postmoderny totálně partikulární). S tím pak souvisí odpor k jakékoli, i strukturalistické, systémovosti. V oblasti umění se postmoderní hledisko projevuje popíráním organické celistvosti díla (textu), zdůrazněním jeho fragmentarizace a vnitřní rozpornosti. Podle ***R. Grimmingera***[13] moderna modernizuje sebe samu, což vede k jejímu strnutí v jakémsi moderním klasicismu, jenž předpokládá, respektive klade jako normu umělecké modernosti ztíženou čitelnost (tedy nesrozumitelnost, o níž mluvil W. Hofmann) a vše čtivé pokládá za banalitu, literární řemeslo (banausiku – srov. Adorno). Postmoderna je podle R. Grimmingera reakcí na tento moderní „klasicismus" tím, že oživuje vnímavost pro tělesné a překonává modernistický despekt vůči popkultuře. Zároveň s tím opouští i polemický vztah k minulosti a dospívá k záměrné bezstarostnosti při zacházení s kulturním dědictvím. Tak dospívá k hravému nakládání s uměleckými prostředky (díly, texty) minulosti. Popírá závaznost řádu, neuznává či ignoruje záměr autora. Rozčleňuje skutečnost do střípků a vytváří v duchu Nietzscheově kaleidoskop perspektiv, z nichž skutečnost nazírá. S tím souvisí i proměnlivost interpretací textů (děl) vstupujících do různých kontextů, která znamená vlastně popření jejich totožnosti (k tomu přispívá i teorie intertextuality, jež rozpouští dílo do tkáně aluzí a citátů). Není pak divu, že postmoderní teoretikové a myslitelé dospívají k názoru, že dekonstruktivní přístup k dílu vylučuje adekvátnost interpretace. Neexistuje-li identita díla, nýbrž pouze jeho různá čtení v různých kontextech, pak nelze uvažovat ani o platnosti interpretace. Existují vlastně jen desinterpretace a porozumění je vlastně desinterpretace, jíž lze přičíst minimum omylů.

Takové pojetí přináší de facto konec jakékoli identifikace smyslu či významu dí-

---

[12] Grondin, J.: Úvod do hermenautiky, Praha 1997, s. 147.

[13] Grimminger, R.: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jhdt., Hamburg 1995.

la a otvírá cestu ke čtenářské libovůli. To znemožňuje nejen aktuální porozumění dílu zbavenému všech řečových funkcí kromě poetické, nýbrž i dorozumění o porozumění, neboť tím se ruší možnost komunikace vůbec. Postmoderna se tak jeví jako intenzifikace modernismu. Přece však existuje možnost identifikace jak smyslu, tak i sebeurčení přítomnosti.

Dokážeme-li pochopit v hermeneutickém tázání smysl své přítomnosti ve vztahu k přítomnosti minulé (ke zpřítomněné minulosti, která nás oslovuje), ruší se ona bariéra, kterou moderna vytvořila mezi sebou jako aktualitou vždy jinou a novou a minulostí jako překonanou antikvitou (postmoderna si s touto antikvární minulostí pouze pohrává, aniž by byla s to jí porozumět). Pochopení minulosti jako minulé přítomnosti, která nám může pomoci hledat odpovědi po aktuálním smyslu, odsunula moderna do pozadí v honbě za novostí. Ztratila tak z obzoru pozitivní smysl tradice. ***P. Ricoeur*** pojem tradice rehabilitoval slovy: *„Tradice znamená, že časový interval oddělující nás od minulosti není mrtvý interval, nýbrž tvořivé přenášení (transmission) smyslu... Pojem tradice znamená, že nikdy nejsme v pozici absolutních novátorů, nýbrž vždy především v relativní situaci dědiců.* "[14]

O aktuálním smyslu se lze dohadovat v diskusi, která buď směřuje k vzájemnému pochopení a k možnému sjednocení stanovisek interpretů nebo aspoň umožňuje nalézt v rozdílných přístupech styčné body, v nichž se profiluje intersubjektivní jádro smyslu. Na takovou možnost poukázal ***E. Petrů*** v úvodní kapitole své knihy **Vzdálené hlasy**[15] 1996). Odvolává se na Pešatovu tezi o artefaktu jako garantu totožnosti díla v jeho historické proměnlivosti (srov.[16]) a formuluje své pojetí interpretačního jádra: *„V jediném interpretačním prostoru může existovat (a pravidelně existuje) větší počet interpretačních polí, založených na částečné identifikaci znakových významů ve vědomí autora a vnímatele* (respektive vnímatelů, A. H.). *Tato interpretační pole (zejména pokud se realizují v synchronní rovině) se zčásti prolínají, a vymezují tak interpretační jádro, které vypovídá o tom, co můžeme považovat za konstantní složku relativně variabilního výkladu díla.* "[17].

Pešatova teze však neřeší otázku možné interpretační konstanty díla, která přesahuje sféru artefaktu. Tato konstanta není podle mého názoru myslitelná, aniž bychom – navzdory modernistickému vzývání diskontinuity a postmoderním názorům o „smrti

---

[14] Ricoeur, P.: Temps et récit III, Paris 1985, s. 399–400.

[15] Petrů, E.: Vzdálené hlasy, Olomouc 1996.

[16] Pešat, Z.: Identita literárního díla v jeho proměnlivosti, in: Wiener slawistischer Almanach 1981, s. 125–132.

[17] Petrů, E.: c. d., s. 17.

člověka" – vzali do úvahy antropologické rysy uměleckého subjektu, jenž představuje sjednocující úběžník v různých vrstvách jeho umělecky znakové výstavby. Není to pouze artefakt, jenž zaručuje totožnost díla v rozmanitosti jeho konkretizací, nýbrž i transhistorická společnost problémů a otázek existence člověka, smyslu dění a řádu bytí, o něž mu jde. Tázání po nich a odpovědi na ně, jež historicky různě tematizuje ve svých dílech, mají společného jmenovatele – záhadu, respektive spíše neurčitost lidské existence otevřené do budoucnosti, která si žádá stále nové pokusy o sebeurčení. (Ztrátu mytických jistot moderní doba kompenzuje vznikem ideologií.) Přítomnost zbavená jistot a záruk jednoty, celistvosti a totožnosti vyžaduje, jak to formuloval J. Habermas, stále obnovovanou legitimaci, k níž podněty může nalézat v minulosti reflektované jako minulá přítomnost. Hermeneutické tázání po živé tradici tedy není hledáním vzorů pro přítomnost, nýbrž nalézáním analogií, které mohou přispět k pochopení aktuálních potřeb a možností dneška.

Chceme-li se tedy na závěr vrátit k otázce položené v úvodu (může dnes být dílo klasické?), odpověď bude znít následovně: dílo dnes nemůže být považováno za klasické ve smyslu formálního vzoru, normy dokonalosti; klasičnost lze dnes chápat spíše jako typologickou příznačnost pro určitý historický způsob tvorby (v polaritě afirmativní – provokativní) nebo pro určitý směr (klasická díla romantismu: Máj i Kytice). Klasičnost můžeme vidět také jako vlastnost hodnotové nepopiratelnosti vybavující dílo schopností odolávat ideologickým desinterpretacím při zachování variability konkretizací (srov. spor V. Černého o P. Verlaina s komunisty[18]). Klasičnost takto pojatá neznamená normativní zátěž kulturního vědomí, nýbrž povědomí kulturního dědictví, jeho úctyhodnosti, pamětihodnosti a pozoruhodnosti (nedostatek takového povědomí se projevuje vandalstvím počínaje sprejery ničícími kulturní památky a omezenými ideology konče). Společnost, která neuznává klasiky, je společností bez tradic, avšak zároveň i bez budoucnosti.

[18] Černý, V.: Básníkova trnitá cesta do socialistické společnosti, Kritický měsíčník 1945, č. 10/11, s. 233–240.

Pavel Janoušek

Návrat k sobě, návrat k malým

Začnu exemplem: když se na nedávnou konferenci o literatuře, kultuře a společnosti šedesátých let[1] přihlásil ***Vladimír Just*** s referátem, dalo se očekávat, že o divadelní a kulturní *legendě jménem Semafor* promluví tak, jak to odpovídá jeho postavení vyznavače a obhájce poetiky revuální a kabaretní linie divadelní tvorby a tzv. divadel malých forem. Vladimír Just však většinu přítomných překvapil a s razancí jemu vlastní pronesl příkrý odsudek počátků Semaforu a zejména hry Člověk z půdy. Z odstupu času se mu totiž tyto počátky (až do Jonáše a tinglu tanglu) nečekaně zjevily jako poznamenané komunistickou ideologií, prostoupené didaktičností a tehdejší dobovou adorací „mladých". Nalezl v nich také výsměch avantgardě – třebaže připustil, že šlo možná jen o Suchého lest, jak prostřednictvím „zavrženíhodné" postavy spisovatele Somra dostat na jeviště poetistickou hravost. Z příkrosti Justových slov, z jeho snahy demystifikovat neprávem zbožštělé, bylo přitom zřetelné, že jde vlastně o kritikův střet se sebou samým, o jeho utkání s „bláhovým" mladíčkem, který byl kdysi Semaforem nadšen – natolik nadšen, že se Semafor stal součástí jeho rodokmenu jako teatrologa i herce. Razanci Justova odsudku zjevně znásobily rozpaky z návratu k sobě samému. Po letech postupně blednoucích, pietních vzpomínek na osobní divácký zážitek, na to, co tehdy Semafor znamenal, se V. Just vrátil k původním textům a byl šokován tím, jak se nejen jemu, ale celé jeho generaci vůbec někdy mohlo líbit něco tak poplatného režimu. Zaujal tedy pozici „zmoudřelého" kritika, který si je jistý svou neomylností a pravostí současných hodnotových kritérií a chce provokativně rozbít mýtus Semaforu tím, že jej konfrontuje s dnešními hodnotovými měřítky.

---

[1] „Zlatá šedesátá". Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání. Praha 16.–18. 6. 1999. Uspořádal ÚČL AV ČR.

Podobný šok a podobné rozpaky prožívá asi každý, kdo se dnes vrací k české literatuře, kultuře a společnosti období „budování" socialismu a dnešníma očima prověřuje trvalost hodnot, pseudohodnot a pahodnot, které tehdy vznikaly. Společným jmenovatelem těchto rozpaků je pocit, že se vracíme do doby *abnormální*, doby plné absurdity, která je těžko pochopitelná a vyložitelná, neboť vyrůstá z filozofického, ekonomického a lidského omylu, z těžko pochopitelné chyby. Představa, že lze vykonstruovat ideální společnost, v níž zájmy jednotlivců splynou se zájmy kolektivu, vize, že k této společnosti lze dospět zestátněním výrobních prostředků, a přesvědčení, že velký účel světí všechny prostředky a že blaho komunismu je nutno lidstvu poskytnout i proti jeho vůli, daly vzniknout totalitnímu společenskému systému a v jeho rámci také specifickému typu kulturního diskurzu, v němž platila jiná, zvláštní logika a kauzalita hodnot a lidé hovořili podivným jazykem, v němž slova sice zněla stejně, ale měla jiný význam, jiný hodnotový rozměr a jinak se vzájemně vázala.

Příkladů je mnoho, za všechny jeden ekologický. Ekologa, ale jistě i ekonoma, uvažujícího o příčinách extenzivního zbytnění našeho hospodářství, jistě potěší věta pocházející z jedné varianty Bublikova a Fialova dramatu Velká tavba: *„Stavte, soudruzi, nové pece, těch se naši nepřátelé nejvíc bojí. Stavte nové pece, a postavte jich tolik, aby přes ně neviděli kousek modré oblohy."*[2]

Způsobů, jak na tuto abnormalitu reagovat, je několik. Poměrně lehce ze svých rozpaků vyvázne ten, kdo – obdobně jako Vladimír Just – zvolí gesto kritika a kazatele a ponechá stranou dobový rozměr slov a vývojovou hodnotu činů a svůj soud nad historickými a kulturními jevy přímočaře opře o jejich dnešní „čtení". Přirozenou tendenci zaujímat takovéto stanovisko mívají nepamětníci, tedy ti, kterým chybí osobní zkušenost s komunistickým new speakem a se sociální situací, v níž naše společnost desítky let žila. Zákonitě takovýto postoj zaujímají také mnozí z těch, kteří se již tehdy z vlastního rozhodnutí snažili diktátu sociální situace a new speaku vymknout, nebo byli osudem zahnaní do situace, kdy jim nezbývalo nic jiného, než se postavit do opozice. A konečně s oblibou takovýto postoj kazatele zaujímají i ti, kteří byli součástí systému a pravidla diskurzu perfektně ovládali.

Gesto kritika a kazatele dává možnost přímočaře se distancovat, dát najevo svou názorovou i morální převahu, nadhled toho, kdo zná konce komunistických snů a zločinů, tedy ví, jak se tehdy lidé měli chovat, co měli dělat, říkat a psát. Zbavuje mluv-

---

[2] V tiskem vydaném textu hry tato věta chybí, snad se již tehdy zdála nevhodná, nebo příliš explicitní. Dochovala se pouze v předmluvě S. Papeže, kde je vyzdvižena jako samo její poselství. Papež, S.: Úvodem, in Bublík, L. – Fiala, M.: Velká tavba, Praha 1949.

čího viny, neboť mu nabízí příležitost zapomenout na vlastní minulost, nevidět ji jako problém můj či náš, ale jako problém „jejich". Umožňuje globalizovat, považovat za diskvalifikující všechny formy spoluúčasti na totalitním systému a není přitom důležité, jakou modalitu v jeho rámci měly, zda jej pomáhaly utvářet a upevňovat, nebo naopak v jeho rámci působily destrukčně. Mluvčí se oprošťuje od povinnosti diferencovat a snažit se pochopit a vyložit kauzalitu jevů a činů, předmětem jeho zájmu není zkoumání místa a funkce jednotlivých prvků uvnitř analyzovaného systému. Signifikantním, diskvalifikujícím se stává samotná spoluúčast, přítomnost, užití určitých myšlenek, slov, vět, jmen, bez ohledu na to, s jakým cílem byly pronášeny a jakého rozměru v dobovém kontextu nabývaly.

V nejvyhraněnějších projevech tento postoj získává podobu průkazního řízení, jehož cílem je doložit samotnou příslušnost určitého jevu (člověka, díla, činu) k totalitnímu diskurzu, tedy *kdo všechno* a *kdo také* se na *tom* podílel.[3] Za morální se přitom v zásadě považuje pouze pozice mimo diskurz, to ostatní stojí za pozornost výhradně nebo především jako usvědčující materiál. Z tohoto zorného úhlu je tudíž také jedno, zda určitá slova či činy byly výrazem jedincova přesvědčení, nebo součástí dobových her a strategií, a ztrácí se rovněž cit pro tak běžnou součást života v totalitní společnosti, jako je smysl pro druhý rozměr slov, jinotaje a ezopský jazyk.

S typickým příkladem těchto her jsme se setkávali při psaní Slovníku, když jsme se v dotaznících spisovatelů a případně i v jiných zdrojích nalézali informace typu: *„absolvoval doktorskou prací o Bergsonovi"*, zatímco přesný titul práce zněl například *„Rozbor a kritika Bergsonovy ideje vývoje a jejích důsledků pro mravní výchovu z hlediska marxistické dialektiky"*[4]. Sémantická odlišnost obou formulací je zjevná. Teprve analýzou textu by však bylo možné dojít k názoru, zda daný autor napsal skutečně „kritiku Bergsona" nebo „práci o Bergsonovi", tedy zda volba titulu, ale i žánru kritického odsudku, nebyla jen jedinou možností, jak psát o tabuizovaném jevu. Z pohledu kritika-kazatele je však takovéto jednání, kdy jedinec v naději, že se mu podaří realizovat alespoň část svých záměrů a ideálů, přistoupí na absurdní pravidla absurdního systému, tedy jednání, které ještě před deseti lety každodenně praktikovala naprostá většina z nás, velmi málo přijatelné, neboť šlo de facto o vědomé, amorální posluhování něčemu, čemu člověk nevěřil. Tedy o činnost morálně snad ještě méně ospravedlnitelnou než činy konané ve svaté komunistické víře.

---

[3] Takovýto kritický rozměr mají mnohdy – jinak materiálově velmi cenné – studie Michala Bauera, např. v jeho autorském čísle Tvaru 1998, č. 14.

[4] Titul doktorské práce, kterou 1949 obhájil Ladislav Fuks.

Protože však není mnoho lidí, kteří by hru na socialismus nehráli a kteří by skutečně a za všech okolností stáli mimo, hodnotová škála, jejíž dva mezní póly tvoří dobro a zlo, tedy příslušnost k režimu a opozice vůči němu, umožňuje kritiku-kazateli volně a individuálně a mnohdy i účelově nastavovat různou hladinu kritičnosti a tedy i různé hodnocení. Exemplum z dnešní televizní, rozhlasové i novinové publicistiky, ve které se interpretace minulosti stala součástí hodnocení boje o senátorské křeslo. Parafrázuji: *Herečka Jiřina Jirásková za komunismu trpěla, protože z politických důvodů nesměla hrát ve filmu – Jiřina Jirásková za normalizace nestrádala, hrála ve více než dvanácti filmech – Jiřina Jirásková nesměla hrát od roku 1970 devět let, „což byla dozajista pro tuto velkou herečku, navíc v nejlepším věku, pohroma. Ovšem po podpisu Anticharty se barrandovské ledy přece jenom prolomily a Jiřina Jirásková se vrátila na plátna rolí ženy polykající meče /.../ v ‚lyrické poemě' Oty Kovala Julek o dětství Julia Fučíka"*[5]. *„Chtěl bych připomenout, že to byl režim, který ona sama jako členka komunistické strany aktivně spoluvytvářela."*[6]

Těžší situaci než kritik-kazatel má ten historik či v našem případě literární historik, který si je vědom, že jeho povinností je minulost nepoužívat jako nástroj, nýbrž ji poznávat a interpretovat. Literární historik musí analyzovat dobový diskurz, rozlišovat mezi jeho účastníky, zvažovat, kdo jak jaká slova myslel, co jimi chtěl říci a docílit, co v těchto slovech bylo pouze taktika, co se v dané chvíli vnímalo jako nepříznakové a co naopak mělo plnou váhu. Z pohledu kritika-kazatele se může zdát, že takovýto přístup k minulosti relativizuje a smývá vinu, neboť vysvětluje a omlouvá zavrženíhodné. Jsem však přesvědčen, že adekvátně se s minulostí nevyrovnáme vnějším gestem, odsudkem těch druhých, hloupých a zločinných, nýbrž pouze tehdy, pokud ji pochopíme jako minulost vlastní (v osobním i nadosobním smyslu slova), pokud dokážeme nalézt a vyložit logiku dějů, pokud se pokusíme pojmenovat skryté vazby mezi příčinami a důsledky. Na rozdíl od kritiků tudíž literární historik nemůže měřit pouze dnešními kritérii, ale musí předmět svého poznávání vsazovat do kontextu dobových mechanismů, norem a hodnotových kritérií. Teprve na jejich pozadí totiž může „přečíst" skutečný význam jednotlivých osob, děl, činů a slov.

Konstatování, že literární historie má vedle funkce recepčně-aktualizační, tj. vedle aktualizace děl a činů, které lze v dané chvíli považovat za velké, i povinnost rekonstruovat kauzalitu dějinného vývoje, je samozřejmě banální. Ve vztahu k literatuře

---

[5] Jednotlivé věty jsou parafrázemi výroků, které byly vysloveny v rámci volební agitace ODS a v také v reakci na ní. Autorem citátu je Rejžek, J.: Z Rejžkova Zápisníčku, Metro 2. 8. 1999, s. 6.

[6] Protikandidát Fišer, V.: Lépe zapálit sebemenší svíčku než proklínat temnotu, interview, Metro 18. 8. 1999.

let budování socialismu však přináší řadu otázek. Tou první je otázka, zda vůbec v poválečných desetiletích můžeme hovořit o vývoji a o procesu. Marxistická teorie považovala sama sebe i komunistickou společnost, kterou postulovala, za vrchol vývoje, respektive pokroku. Konstrukt „světlých zítřků" přitom vytvářel oficiální paradigma vývojové cesty, po níž je nutno jít, a toto paradigma pronikalo i do myšlení o literatuře, která dostávala od politruků jasné cíle a úkoly, viz např. vysněný ideál společenského románu. Toto paradigma se promítalo – zejména z počátku, v padesátých letech, kdy se systém utvářel, rovněž do slovníku a stylu literárních kritiků, kteří na sebe vzali roli učitelů, jejichž povinností je literatuře i jednotlivým spisovatelům ukazovat cestu *vpřed*. Teze o neustálém pokroku, o cestě za kýženou dokonalostí, po níž socialistická literatura přes dílčí pochybení a zrady stále kráčí, však byla závazná rovněž pro všechny návraty zpět, ať už šlo o například o vzpomínky zaangažovaných (například paměti Jana Pilaře[7]), nebo o různé literárněhistorické práce a příručky (přehledy Pertmichlovy či Rzounkovy[8]).

Oficiální paradigma *cesty vpřed* však indukovalo i svůj protipól, totiž paradigma „boje spisovatelů" se schématy, dogmaty a cenzurou. Z pohledu tohoto paradigmatu šel pokrok cestou uvědomování si složitosti věcí, osobní odvahy, vzdoru, tematických i formálních výbojů postupně rozbíjejících příliš úzké normy. Typickým nositelem *směřování vpřed* tu byl spisovatel (spisovatelka), který po válce či na počátku 50. let vstoupil do literatury jako bojovník oddaný komunistické straně, spolutvůrce její kulturní politiky a ideologie. V následných desetiletích pak prošel deziluzí z rozporu mezi ideály a realitou a přes snahu o revizi výchozích axiomů dospěl až k pochybám o rodné straně a jejích cílech. Svou bojovnost tak obrátil nejprve vůči jejímu „konzervativnímu" křídlu a poté, co se ukázala komunistická strana nereformovatelnou a její ideály nerealizovatelné, i vůči celému systému, což jej za normalizace přivedlo do exilu, disentu, případně do šedé zóny. Přes všechny omyly byla tudíž i jeho cesta vítězná, neboť ji určoval neustálý vývoj, dynamika, pokrok, proces překonávání sebe sama, v němž staré chyby byly smývány novějšími činy a postoji. Obě paradigmata – oficiální i neoficiální – se přitom v různých dobách různě prostupovala a doplňovala, neboť to oficiální bylo schopno pojmout vše shora povolené. Jen tak mohlo být dílo, které bylo na sklonku 50. let politicky odsouzeno jako odbojné a škodlivé (Škvoreckého Zbabělci), po několika letech prezentováno jako jeden z úspěchů soci-

---

[7] Pilař, J.: Sluneční hodiny, Praha 1989.

[8] Petrmichl, J.: Patnáct let české literatury 1945–1960, Praha 1961, rozšíř. 1962; Rzounek, V.: Nástin poválečné české literatury (1945-1980), Praha 1984.

alistické kultury, aby pak v letech sedmdesátých bylo opět zcela zatraceno a odsouzeno „k zapomenutí", a tím paradoxně glorifikováno.

V devadesátých letech se obě vývojová paradigmata rozložila. Uvedu další exemplum. Když se na sklonku 80. let ***Jaromír Slomek*** jako pracovník Ústavu pro českou a světovou literaturu chystal napsat práci o *Květnu*, zjevně jej na tomto tématu lákala řada jmen tabuizovaných spisovatelů a kritiků, jakož i opoziční postavení tohoto časopisu uvnitř českého literárního života let padesátých, které bylo stvrzeno rovněž jeho zrušením. Tento zájem jej také v roce 1991 přivedl k přípravě materiálů o Květnu v časopise Iniciály[9]. V roce 1994 si však J. Slomek již položil jasnou řečnickou otázku „Co zbylo z Května?" a ihned si na ni také stručně odpověděl: Nic! – Cituji: *„...troufám si tvrdit, bude Květen zajímavý pouze pro (literární) historiky, a to jako časopis, který publikoval rané texty budoucího prezidenta republiky"*[10]. Jakkoliv jsem přesvědčen, že Květen bude pro literární historiky zajímavý vždy nejen tím, že tam publikoval Václav Havel, ale i jako jedna z pozoruhodných etap návratu od absurdity k normalitě, Slomkův kazatelský postoj ukazuje obecnější posun hodnotových kritérií.

Pád komunistické utopie definitivně potvrdil, že *vítězná cestu vpřed* byla cestou do *slepé uličky*. Postava odbojného straníka byla nově konfrontována s životem a tvorbou těch, kteří svodům komunismu nikdy nepodlehli. Proces jeho osvobozování se z pout dogmatu tak pro mnohé ztratil svou vývojovou dynamiku, zúžil se pouze na počátek a konec, jednotlivé etapy této proměny ztratily svou přitažlivost. Samo paradigma *odboje proti režimu* ovšem nabylo na významu. Literární scénu ovládl zájem o disent, o tvorbu exilových a nonkonformních spisovatelů, o nekomunistickou opozici vůči režimu a jeho literatuře (tak, jak ji představoval například časopis Tvář) a v neposlední řadě také zájem o katolickou linii literatury. Uvolnila-li se možnost o toto paradigma *opřít* literárněhistorické práce, bylo to dáno i skutečností, že naprostá většina děl, která jsou dnes vnímána jako kvalitní, vznikala v opozici. Proč tedy psát o malých spisovatelích a o „dílech", která byla špatná už v okamžiku svého vzniku? Proč se zabývat pinožením funkcionářů prapodivných spisovatelských organizací?

Tato perspektiva se ukázala užitečná zejména při psaní školních příruček, v nichž důraz na hodnoty má vždy důležitou funkcí[11]. Její úskalí je ovšem v tom, že opět od-

---

[9] Iniciály 1991, č. 14–15.

[10] Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy (15.–16. 9. 1993), Ústav pro českou literaturu, Slezská univerzita, Praha – Opava 1994, s. 68–70, citát s. 70.

[11] Dokladem toho je zajímavá školní příručka Jiřího Holého: Holý, J.: Česká literatura od roku 1945 do současnosti, Praha 1996 .

vozuje hodnotu díla zejména od okolností jeho vzniku a vytváří obraz literární minulosti jako přímočaré cesty a sledu úspěchů. Což by při psaní dějin mohlo vést například k tomu, že by padesátá léta byla interpretovaná jako šťastná léta české literatury – vždyť tehdy přece své nejlepší texty psali nejenom J. Kolář, B. Hrabal, J. Škvorecký, E. Bondy...

Znovu se tak vracím k povinnosti literární historie zkoumat, interpretovat a vztahovat, diferencovat, usilovat o průnik do dobových kontextů a také *předpokládat existenci jisté logiky a kontinuity vývojových procesů*. Druhý a základní okruh problémů, který takový přístup přináší, je dán otázkou, zda vůbec jsme schopni do těchto procesů proniknout, zda jsme schopni adekvátně vnímat souvislosti jevů a pravidla dobového diskurzu. Uvedu třetí exeplum: ***Alexej Kusák*** ve své knize o vztahu české poválečné kultury a politiky rozebírá případ, kdy se Z. K. Slabý v roce 1950 vzepřel diktátu revolučních sektářů a v Nejedlého Varu zaútočil na básnickou knihu Ivana Skály[12]. Cituji A. Kusáka:

*„Tenorem Slabého kritiky bylo tvrzení, že Skálova poezie je plná novinářských frází a že za těmito frázemi se skrývá abstraktní nebo mechanický vztah autora k společenské skutečnosti. Doložil toto své tvrzení četnými přesvědčivými příklady a navíc je akcentoval výrazy, které levičácká komunistická kritika znala v té době jen jako náboje, jimiž sama střílela na své protivníky. /.../ Skála musel snést, že jeho první dvě básnické sbírky byly označeny za "**špatné a rozbité**„, za "**halasovštinu**„, za plné "formalistických křečí„, „**nevíry, vyzývání mrtvých a már**"*[13].

Nahlíženo dnešníma očima je opravdu těžké porozumět tomu, v čem by měl být klad recenze, která osočuje někoho z „halasovštiny" a „formalistických křečí" (ačkoliv poslední nálepka je dnes možná pro mnohé opět přijatelná). Samotná kritikova volba slov a způsob argumentace jsou totiž natolik příznakové, že zcela přehlušují naši schopnost vnímat jejich případnou dobovou progresívnost – byla-li vůbec. Nicméně podle citované interpretace šlo o vystoupení velmi odvážné, zapadající do Kusákova výkladu české kulturní politiky první poloviny 50. let jako souboje mezi dvěma proudy *„uvnitř intelektuální levice, jednoho, který reprezentoval koncept světa vytvořený meziválečnou uměleckou avantgardou, a druhého, který navazoval na koncepce anarchisticko-proletářské a dostal se po válce do zajetí sektář-skolevičáckých tendencí"*.[14] První, de facto pozitivní proud A. Kusákovi reprezentuje zejména V. Nezval; přiřazuje

---

[12] Slabý, Z. K.: Ke Skálově sbírce Máj země, Var 1950, č. 9–10, s. 306–311.

[13] Kusák, A.: Kultura a politika v Československu 1945–56, Praha 1998, s. 303–304. Podtrhnul A. K.

[14] Tamtéž, s. 398.

k němu ale i L. Štolla, J. Taufra a Václava Kopeckého a pro důraz na tradice i Z. Nejedlého, druhý proud je představován mladými levičáky typu P. Reimana, J. Pelikána, G. Bareše a J. Šterna. V této perspektivě se A. Kusákovi začal jako mnohoznačný jevit rovněž Štollův proslulý referát *Třicet let bojů za socialistickou poezii*. Motivace, které L. Štolla k tomuto útoku vedly, totiž A. Kusák nalezl je nejen ve Štollově snaze upevnit si osobní vratkou politickou pozici, ale i ve snaze „prostřednictvím útoku na mrtvého básníka ochránit před dogmatickou kritikou skupinku živých básníků" (V. Nezvala, K. Biebla, M. Pujmanovou, V. Závadu a F. Branislava) a dát *„výstrahu mladým radikálům, kteří většinou byli Halasovými učedníky a na jejichž poezii bylo možné mnoho ze Štollovy kritiky vztáhnout."*[15] Jestliže se tedy podle A. Kusáka Třicet let bojů nakonec stalo *„útokem na budoucnost české literatury a pokusem zlikvidovat vše, co v ní slibovalo plodný vývoj"*[16], bylo to de facto dáno dezinterpretací: *„... použitelnost Štollova referátu pro ‚pravé' i ‚levé', byla způsobena hybridností jeho kritické metody"*[17], neboť dogmatici pochopili, *„že stačí provést ve Štollově projevu jen posun v akcentech, aby dostal jiný smysl a jinou funkci"*[18].

Potíže při interpretaci mnoharozměrných lidských činů, otevírajících se mnoha různorodým výkladům, patří k historickému bádání. V případě literatury let „budování socialismu" však mají svou specifičnost, určenou charakterem totalitní společnosti. Možnost poznat a vyložit všechny dimenze dobové atmosféry a „pravidla", podle nichž se literární život na počátku padesátých let řídil, především silně ztěžuje fakt, že obvyklé zdroje uměnovědného výzkumu tu ve značné míře ztrácejí svou výpovědní schopnost. Zvláště ve srovnání s literaturou meziválečného období, jejíž život se v podstatné míře odehrával v novinách a časopisech, je patrné, jak se na přelomu čtyřicátých a padesátých let vše podstatné odsunulo spíše do kuloárů a v lepším případě na schůze, porady a konference. Do tisku v nejlepším případě pronikaly pouze ohlasy, nadosobně formulované projevy a usnesení. Po vzoru ekonomiky tak byl i umělecký život z tržního modelu nabídky a poptávky převeden na administrativně řízený model, v němž jsou individuální osobní názory považovány za nepodstatné, pokud ovšem nejsou prohlášeny za závazný názor centra – což „postihlo" i Štollův referát, ať už jeho osobní motivace byly jakékoliv.

Ještě podstatnějším zdrojem potíží je skutečnost, že v totalitním modelu společnosti je literatura (a nejen literatura) chápána jako uzavřený prostor, vymezený aktu-

[15] Tamtéž, s. 310.
[16] Tamtéž, s. 322.
[17] Tamtéž, s. 310.
[18] Tamtéž, s. 322.

álními ideologickými a politickými instrukcemi, nátlakem moci. Tento zesílený nátlak neosobní moci pociťují všichni – včetně těch, kteří se na této moci podílejí a aktivně spoluutvářejí její ideologické normy. Všichni tak mohou mít větší či menší pocit, že jsou utlačovaní a že právě oni jsou bojovníky proti dogmatu. Obrazně řečeno: všichni tu více či méně drží ruku na klice „otevírající prostor", pro historika je však velmi nesnadné poznat a ocenit, kdo kdy, jakou silou a zejména na jakou stranu vlastně tlačí. Síla moci a ideologické zúžení diskurzu pouze na „správné věty a myšlenky" přitom vytvořily situaci, kdy se *za stejnými slovy* mnohdy skrývaly *v podstatě protichůdné názory*. Typickým příkladem z let padesátých je obvyklé prosazování vlastního názoru pomocí „sovětského vzoru". Většina písemných projevů tak nevyjadřovala názory svých nositelů přímo, nýbrž byla psána v dobovém ideologickém „kódu" – a to i v případě, že se jejich autoři pokoušeli vést s oficiálně závazným dogmatem skrytou polemiku. Nepochybně tu platí to, co již v roce 1956 formuloval ***Jan Grossman***: *„Mám ze to, že budoucí literární historik našich deseti poválečných let zjistí podivnou skutečnost: jak malou roli v tomto úseku českého písemnictví hrála* ***osobnost****; že jeho vývoj neurčovali vynikající jedinci, tvořivě spjatí s životem, jejich díla, zásady, konflikty i pochyby – ale právě tyto* ***obecné tendence****. Tento budoucí historik nic nepochopí, dokud nepronikne spletí usnesení, kampaní, akcí a konferencí; dokud nebude s to dešifrovat skutečný význam formálních tezí a deklarací; dokud nepozná historii pojmů a významů, které střídavě znamenaly všechno a nic; dokud neporozumí tragickým rozporům mezi patosem všeobecných zásad a jejich zkreslením v praxi."*[19]

Popsaná informační uzavřenost literárního diskurzu komplikuje možnost poznání adekvátního místa určitého jevu – spisovatele, díla či akce – v procesu konstituování, udržování či naopak rozbíjení mechanismů totalitního systému a souběžně otevírá možnost velkých spekulací a manipulací. V knize ***Alexeje Kusáka*** přerůstají tyto spekulace například v autorovo poněkud krkolomné úsilí vyložit v Nezvalův prospěch i aféru způsobenou známou parodií Socialistická láska. A. Kusák ji označuje za pamflet, který měl V. Nezvala zlikvidovat a jehož *„intelektuálními původci byli protinezvalovsky naladění funkcionáři kulturněpropagačního oddělení ÚV KSČ, zřejmě inspirováni a kryti svými spojeními v moskevském aparátu komunistické centrály"*[20]. Fakt, že tato „protistátní" aféra tvrdě dopadla na autory textu a ty, kteří jej distribuo-

---

[19] Grossman, J.: O krizi v literatuře, Nový život 1956, č. 12, s. 1294–1302, citát s. 1300; též in Grossman, J.: Analýzy, Praha 1991, s. 9–21, citát s. 19.

[20] Tamtéž, s. 289.

vali, a nikoli na V. Nezvala, pak vysvětluje tím, že se ve verších objevilo *„Gottwaldovo jméno a další tabuizované reálie"*[21]. (Patrně omylem? Jenže jakým omylem, když šlo o řízenou akci?) Jiný pamětník, Milan Jungmann, tutéž aféru vykládá o něco přirozeněji, není mu výsledkem spiknutí proti komukoli, nýbrž projevem karnevalové svobody nespoutaného veselí, které jako *„svatokrádež a zneuctění všeho, co mělo být adorováno"*, vyvolalo nejvyšší pobouření *„mračnopozorných nedovzdělanců typu Ladislava Štolla"*[22].

Alexej Kusák v již několikrát citované práci posunul svou výpověď do kulturněhistorické roviny, tedy do roviny, v níž je subjekt autora potlačen a dominuje analýza materiálů a kritický odstup od kulturní politiky 50. let. Jeho případná spoluúčast na událostech poněkud prosvítá skrze zjevné marxistické školení, způsob kladení a řešení otázek. Zcela pak na povrch vyplave v úvodu, kde autor konstatuje: *„Ostatně bych mohl citovat i několik svých naivních veršíků z té doby nebo se zmínit o antologii z literárních prací o Gottwaldovi, kterou jsem tehdy jako voják základní služby redigoval."*[23] Přes neosobní rovinu výpovědi jeho kniha působí jako svědectví pamětníka.

K pamětníkům se přirozeně obrací badatel, jenž se nemůže opřít o osobní znalosti reálií, dobové atmosféry a všech souvislostí, případně badatel, jehož osobní zkušenost se již v toku času rozpouští. Vzpomínky a memoáry jsou však jako zdroj historického poznání limitované prožitky, stanovisky a autostylizací vzpomínajícího: tím, na co je schopen a ochoten si vzpomenout a kam svými vzpomínkami míří. Je jistě zásadní rozdíl v emocionálním a hodnotovém zacílení člověka, který byl v opozici vůči komunistickému režimu (například Václava Černého), a člověka, který patřil k jeho oporám (Jana Pilaře). K nejzajímavějším pro literárního historika by proto mohly patřit vzpomínky z pera těch, kteří se na budování socialistické literatury od sklonku 40. let podíleli a jako takoví mohli dobový diskurz poznávat zevnitř, nicméně posléze vystřízlivěli a dospěli třeba až k exilu či disentu. Bohužel takových memoárů nemáme mnoho, neboť jen málo pamětníků najde v sobě dostatek velikosti k nelítostnému návratu k sobě samému, k vlastním chybám, k vlastnímu podílu a vlastní malosti.

Před několika lety jsem při studiu budovatelské literatury narazil na jakési zasedání jedné z komisí Svazu spisovatelů, a protože z dochovaných dokladů nebylo mož-

---

[21] Tamtéž.

[22] Jungmann, M.: Literárky – můj osud, Brno 1999, s. 9.

[23] Kusák, A.: c. d., s. 9.

no rekonstruovat, o co vlastně při tomto jednání šlo, požádal jsem jednoho z jeho účastníků, dnes vysoce váženého literárního vědce, o objasnění. Usmál se na mě a pravil: *„Nezlobte se, ale do roku 1958 si vůbec nic nepamatuji"*. Obdobně svou minulost vygumoval i Milan Kundera, když „zrušil", zakázal publikovat vše, co napsal před Směšnými láskami. Sergej Machonin v memoárové knize *Příběh se závorkami* vynesl nad svým působením v 50. letech tvrdý emocionální soud, celé období však přeskočil.

Milan Jungmann v knize **Literárky – můj osud** soustředil své vzpomínky především k šedesátým letům, tedy k období, kdy stál v čele Literárních novin a Literární noviny sehrávaly významnou roli v čele společenských pohybů. Nevyhnul se však ani předchozímu desetiletí. Je přitom zjevné, že nejde o klasické memoáry, spíše o setkání dvou zcela odlišných osobností se zcela rozdílnými názory. Jakoby se autor, dnešní Milan Jungmann, pročítal starými novinami a potkával se sebou samým, či spíše se světem a názory, kterým už často ani nerozumí, natož by je mohl obhajovat. Od svých dávných omylů, chyb, bláhovostí a vin se přitom M. Jungmann nedistancuje, prostě je konstatuje a důstojně bere na sebe (je slušný i k dávným spolubojovníkům, kteří se v běhu dějin dostali na opačnou stranu barikády). Navraceje se k dobovým polemikám a aférám, například k bojům o charakter socialistického realismu, docházívá často ke skepsi, která je vlastní i dnešnímu literárnímu historikovi. Cituji: *„Kolik energie se vyplýtvalo na tyhle žabomyší vojny, které literatuře nepřinesly absolutně žádný prospěch!"*[24]

Zároveň se však Jungmann pokouší této skepse zbavit a hledá odpověď na otázku, zda snažení jeho i jeho souputníků mělo vůbec nějaký smysl. Potvrzení tohoto smyslu pak nachází v argumentaci ***Josefa Vohryzka***, kritika, který se vědomě stal divákem, neboť se odmítl zúčastnit *„kulturního provozu, založeného na soustavě falešných axiómat, nic neznamenajících pojmů, pseudoproblémů"*. Těsně před okupací, 15. srpna 1968, však J. Vohryzek s úžasem v úvodníku „O diváctví" zjišťuje, že ti, kteří mu dříve vyčítali jeho „diváctví" *„teď pronášejí pravdy, které on zastává deset nebo dvacet let. A zmaten zjišťuje, jak těm pravdám propůjčují výraznost a realitu, kterou on jim propůjčit nemůže. A zůstává divákem. A tak zbývá jenom poznamenat – ale bez ironie! – že ta nejpitomější zaklínadla ze začátku padesátých let, ta nejperverznější anatémata sovětské publicistiky nad těmi, kdo nešli v jednom šiku se svým lidem, se dočkala groteskního potvrzení. /.../ V důsledku skryté logiky naší situace. Ale kdo tu logiku odkryje?"*[25]

---

[24] Jungmann, M.: c. d., s. 63

[25] Vohryzek, J.: O diváctví, Lidové noviny 15. 8. 1999. V Jungmannově knize citace na stranách 63.

Jako uznání faktu, že lidé, kteří uvnitř systému při svém úsilí o jeho změnu nedělali zbytečnou práci, M. Jungmann cituje i další pasáž z Vohryzkova úvodníku: *„...uzavřený systém se nerozpadl následkem toho, že neobstál při konfrontacích s lepšími alternativami, ale protože se rozdrolil zevnitř. A právě v tomto procesu se objevil zvláštní jev: Iniciativní otázky mohl nastolovat jen ten, kdo se k nim prodíral prostřednictvím společné řeči. Objevoval dávno objevené – ale hodnota jeho pseudoobjevu byla v tom, že tak učinil jako homo politicus, to znamená v pravou chvíli. A to mohl udělat jedině proto, že byl v tom uzavřeném, drolícím se systému zabydlen.*"[26]

Je jistě možné diskutovat o příčinách rozkladu totalitního systému, nicméně Vohryzkův poukaz na roli, kterou hrála znalost „společné řeči" a pohyby, střety a boje uvnitř literárního diskurzu, je i odpovědí na naši otázku, zda má vůbec smysl vracet se k onomu prapodivnému bloudění, které více než čtyřicet let ve jménu socialismu a komunismu provozovali čeští spisovatelé a česká literatura a zda má smysl analyzovat, zkoumat a rozlišovat.

[26] Tamtéž. V Jungmannově knize citace na stranách 63 a 64.

Jiří Knapík

Problémy tzv. kulturní fronty 1948–1952

Příspěvek ke studiu levicového radikalismu

Následující řádky chci, byť ve zkratce, věnovat historickému studiu levicového radikalismu let 1948–1952 v české kultuře.[1] K této problematice zdaleka nebylo řečeno vše a stále je reflektována v příliš obecné rovině; zaměřím se zvláště na konkrétní projevy radikalismu, poukáži na provázanost různých sfér kultury (zejména filmu a literatury) a pokusím se vytyčit další možnosti a směry bádání. Tato bádání chápu, vzhledem k názvu naší konference, jako ‚návraty k velkým tématům' poválečné historie.

Historická věda fenomén radikálních proudů v KSČ dlouho opomíjela; v 60. letech přes dobrou vůli chyběl dostatečný odstup a adresnost, normalizační historiografie jej pak přecházela pouhými narážkami. Přitom můžeme říci, že bez reflexe zápasu umírněných proudů s levými radikály nelze kulturně-politické procesy těch let ani plně pochopit, ani seriózně zkoumat. Stejně tak je třeba konstatovat, že tato reflexe tehdejší děje znepřehledňuje, problematizuje, neboť zmíněný zápas byl téměř všudypřítomný, tvořil jedno z ústředních témat kulturního vývoje, přičemž KSČ vystupovala v kulturně-politických otázkách navenek jednotně.

Zvláštní postavení v poúnorovém vývoji má období do léta 1948. *Sjezd národní kultury,* který mu vtiskl specifický ráz, nelze již považovat za svobodné *kulturní* fórum, ale *politickou* manifestaci. S ohledem na blízké parlamentní volby bylo ještě

[1] Vycházím především z vlastního výzkumu obsaženého v pracích Činnost Gustava Bareše v kulturní politice a v aparátu KSČ v letech 1945-1952, rkp., Opava 1997, a Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952, rkp., Opava 1998. Obě díla jsou uložena na FPF Slezské univerzity v Opavě a v knihovně Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR v Praze.

možné na sjezdu formulovat umírněnou *koncepci omezené kontinuity* kultury.[2] Ta přirozeně odmítla různé avantgardní modernistické směry, protože hlavní problém v té době představovalo formulování podob socialistické kultury.[3] K mluvčím této koncepce zpočátku patřili Ladislav Štoll, Zdeněk Nejedlý, později Václav Kopecký.[4] Klíčový bod ve sporu o podobu socialistické kultury představoval poměr k modernímu umění. Zatímco zmínění představitelé do ní hodlali vtělit v jisté míře i dědictví meziválečně avantgardy,[5] byť jako překonanou vývojovou etapu, levicoví radikálové ji odmítali coby cizorodou přítěž; Gustav Bareš trefně formuloval problém otázkou, zda *„vstřebávat"*, či raději *„překonávat"* tradice modernistických směrů.[6] V této otázce byl zjevně zakódován program *kulturní diskontinuity.*

Tábor „umírněných" netvořil ucelenou, sourodou skupinu[7] a také levicový radikalismus[8] představoval nehomogenní masu. Její páteří byly skupiny svázané úzce s pracovníky Kulturního a propagačního oddělení sekretariátu ÚV KSČ; zdůrazněme na tomto místě mladé kritiky v redakcích Tvorby a kulturní rubriky Rudého práva, pracovníky ČSM a jeho tzv. Kulturního kádru[9], dále funkcionáře svazů a tiskových orgánů (Nový život, Výtvarné umění, Hudební rozhledy). Významnou součástí byly redakce Kulturní politiky, Mladé fronty, Směny a zvláštní kapitolu by zasluhovaly radikální proudy v odborové organizaci.

Kvalitativně novou etapu nastoupila kultura v období od léta 1948 do jara 1949. Tento úsek charakterizovala postupná radikalizace politiky KSČ. Z ní těžily přede-

---

[2] V březnu 1948 požadoval Gustav Bareš vyhlásit na Sjezdu národní kultury závaznost socialistického realismu. Tento názor Slánský s ohledem na volby odmítl. (SÚA, A ÚV KSČ, f. 02/3, sv. 1, aj. 52.)

[3] Při hodnocení sjezdu existují rozličná hodnocení; srv. Kusák, A.: Kultura a politika v Československu 1945–1956, Praha 1998, s. 264–267; Hořec, J.: Doba ortelů, Scholaris, Brno 1992, s. 15–20; Císař Č.: Člověk a politik, Praha 1998, s. 124–132.

[4] Zatímco konzervativní Zdeněk Nejedlý akcentoval svou koncepci dědictví obrozenecké kultury 19. století, Ladislav Štoll vyzdvihoval vedle výchovného poslání umění také smyslový prvek umělecké tvorby. (srv. Kusák, A.: c. d., s. 265–267.)

[5] Drápala, M.: Iluze jako osud, Soudobé dějiny 1996, č. 2–3, s. 177. Pojem avantgardy je zde značně široký a je třeba zúžit jeho chápání na okruh starší generace umělců, kteří i po roce 1948 zůstali na pozicích politiky KSČ.

[6] SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 103, aj. 1168. Dopis G. Bareše K. Gottwaldovi ze dne 16. 10. 1951.

[7] Vedle funkcionářů KSČ (V. Kopecký, L. Štoll, J. Taufer) ji zvláště tvořili konzervativci typu Z. Nejedlého s redakcí Varu (V. Pekárek) spolu s bývalými avantgardisty V. Nezvalem a K. Bieblem.

[8] Jako ekvivalenty se v literatuře používají mj. termíny levý komunismus, sektářství, sektářský dogmatismus, sekernictví. Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ použil formulace ultraformalismus či ultranaturalismus. Vžil se také termín frézismus mající původ u K. Biebla.

[9] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 10. Vedení Kulturního kádru tvořili Čestmír Vejdělek, Jan Štern, Stanislav Neumann, Jiří Svetozár Kupka, Pavel Hanuš, Miroslav Langášek, Jiří Lukš.

vším levé proudy ujímající se vedoucí role v kulturní politice. Prvotní mezníky tohoto procesu jsou známé; protijugoslávská rezoluce, vyhlášení tzv. ostrého kurzu a následný přechod k *„přímému stranickému řízení"*. To vše vedlo k tomu, že do konce roku 1948 byly projevy obou táborů těžko rozlišitelné.[10] Příznačnými se jevily posuny v názorech vedení KSČ na postavení inteligence a postupný příklon k tzv. dělnické politice, který vyvrcholil v listopadu 1948.[11] Konkrétně se to projevilo např. vyzdvihováním názorů tzv. dělnických porotců na Filmovém festivalu pracujících ve Zlíně v srpnu 1948 oproti souběžnému MFF v Mariánských Lázních.[12] Od léta 1948 se začala pronikavě měnit i ediční politika[13] a k radikalizaci zřejmě též přispěl tzv. Kolmanův případ.[14]

Tlak radikálů z nižších pater KSČ dokumentuje mj. osud filmu **Dvaasedmdesátka**, kritizovaný kulturními referenty ROH v listopadu 1948. Stranické ideology kritika zaskočila, protože snímek již doporučili do kin. Mladá fronta jej spolu s deníkem Práce napadla jako formalistický a *„ideově bezobsažný"* a obvinila vedení ČSF z vyhýbání se *„dělnické kritice"*.[15] K nové konfrontaci došlo po předvedení filmu týmž referentům v březnu 1949. Když představitelé ČSF film obhajovali, označili to referenti za *„ekonomistickou úchylku"*, konstatovali, že *„ČSF je součástí kulturně-propagačního oddělení [ÚV KSČ]"* a měl by se podle toho chovat. Obvinili pracovníka ČSF ze zkreslené a účelové interpretace Lenina, čehož se měl údajně dopustit při odůvodňování nasazení Dvaasedmdesátky do kin. S velkou nevolí se také setkal Nezvalův pokus prodat film do zahraničí. Odboráři dali dokonce najevo, že pokud by se přeci jen promítal, utrpělo by u nich jméno a důvěra v ministra Václava Kopeckého.[16] Film tedy nakonec skončil v trezoru a premiéra se uskutečnila až v říjnu 1953. Obdobná kontroverze provázela i film *Svědomí*.

---

[10] Srv. Kusák, A.: c. d., s. 279–280.

[11] SÚA, A ÚV KSČ, f. 01, sv. 6, aj. 20. Zasedání ÚV KSČ; referát V. Kopeckého k otázkám ideologie.

[12] Co dává Zlín našemu filmovému umění, Rudé právo 1. 8. 1948, č. 178, s. 4; Skála, I.: Festival pracujících – kulturní nadplán Zlína, tamtéž, 4. 8. 1948, č. 180, s. 3; Romm, M.: Dva filmové festivaly, tamtéž 31. 8. 1948, č. 203, s. 5; Hájek, J.: Historický krok vpřed, Tvorba 1948, č. 31, s. 613.

[13] Reiman, P.: Odpovědnost spisovatelů, Tvorba 1948, č. 30, s. 587–588. Na podzim 1948 byla zpřísněna pravidla pro vydávání literatury mj. zavedením nakladatelských lektorů a ustavením nové ediční rady.

[14] Kusák, A.: c. d., s. 276.

[15] vbr. [V. Bor]: „Dvaasedmdesátka", Mladá fronta 2. 12. 1948, č. 281, s. 3.; týž: Dělníci proti „Dvaasedmdesátce", tamtéž; -gy: Pracující odsoudili „Dvaasedmdesátku", Práce 1. 12. 1948, č. 280, s. 6.

[16] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 652. Zpráva ze dne 23. 3. 1949. Podle zprávy se do komplikované situace dostal i kulturní redaktor Rudého práva Karel Vaněk, který *„musel vyjádřit souhlas s kulturními referenty, a poběží-li tento film, stojí Rudé právo před těžkou otázkou: buďto Státní film ostře kritizovat anebo by se soudruhům jevilo Rudé právo tak, že je v ideologických otázkách kompromisní"*.

Důležitým mezníkem v nástupu stranických radikálů v kultuře se stal *aktiv spisovatelů-komunistů* v listopadu 1948.[17] Výsledky aktivu považovaného za přípravku na vznik Svazu československých spisovatelů se promítly nejen do literatury, ale i ale i do filmu. Hlavní referáty pronesli Gustav Bareš a Zdeněk Nejedlý.[18] Aktiv měl prosadit mezi spisovateli a scénáristy tzv. novou tematiku a nové formy práce (závazek, plán).

Od podzimu 1948 budovalo vedení KSČ novou strukturu řízení kultury. Vedle posílení ústředního stranického aparátu a ustavení Kulturní rady ÚV KSČ vznikly Filmová rada a Ústřední dramaturgie, Národní ediční rada se svou povolovací komisí a konaly se přípravy na vznik nových tvůrčích svazů jako ideových institucí. Zde je nástup radikálů obzvláště patrný, neboť obsadili téměř všechna klíčová místa svými lidmi. Do soupeření obou pólů kulturní politiky KSČ to vneslo podstatný prvek – boj o pozice.[19] Historická věda zatím málo prozkoumala tuto stránku problému; málo víme o tom, *jakým způsobem* byli dosazováni lidé na vedoucí místa v redakcích, nakladatelstvích, svazech, do schvalovacích orgánů filmové tvorby apod. Neexistuje reprezentativní soubor, jenž by shromažďoval poznatky o rozmístění stranických pracovníků do různých kulturně-politických funkcí, komisí a zkoumal personální propojení. Podobný seznam by měl význam také pro léta 1952–1953, neboť by sledoval postupné uvolňování v kultuře z hlediska ústupu radikálů.

Jaro 1949 tvoří jakýsi předěl ve frontálním nástupu radikálů; byl-li 1. sjezd SČSS ještě v jejich režii, začala se poté situace problematizovat. Postarala se o to aféra s kritikou Nezvalovy sbírky **Veliký orloj** a následný tzv. protistranický pamflet, jejíž důsledky opět ukázaly vnitřní nesourodost levicového radikalismu. Již výše zmíněné případy filmů signalizovaly, že se radikální nálady mohou obrátit i proti pracovníkům sekretariátu ÚV KSČ (nejen proti skupině „umírněných"), proto se barešovští aparátníci nemohli o tyto radikální hlasy trvale opírat. Významným dokumentem pro ilustraci situace *po* otištění protinezvalovských kritik a *před* výskytem pamfletu je dopis redaktora Tvorby Miroslava Galušky Gustavu Barešovi, v němž *ještě* Zdeňka

---

[17] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 10. Z pozvaných 115 spisovatelů se účastnilo 95. Z 20 chybějících účast neomluvilo 7, mezi nimi např. V. Holan, J. Kainar a O. Mikulášek.

[18] Nejedlého projev otiskly Lidové noviny a Rudé právo (24. 11. 1948), hlavní Barešův referát se zatím nenalezl. Parafráze viz Mařánek, J.: O nebezpečí šablony, Tvorba 1949, č. 3, s. 66; G. Bareš byl sice požádán o redakci referátu pro tisk ve formě brožury, avšak (snad pro jeho nemoc) k tomu nedošlo.

[19] Již v březnu 1948 navrhoval např. Gustav Bareš *„vyházet sekční šéfy"* V. Nezvala a F. Halase z ministerstva informací, aby se plně věnovali literární tvorbě v duchu socialistického realismu. (SÚA, A ÚV KSČ, f. 02/3, sv. 1, aj. 52.)

Pachovského (autora pozdějšího pamfletu) vyzvedává dokonce jako příklad mladé perspektivní kritiky.[20]

Důsledky stranicko-bezpečnostního vyšetřování pamfletu[21] byly dalekosáhlé hned v několika kulturně-politických rovinách; Václav Kopecký využil IX. sjezdu KSČ k výpadům proti levičáckému pojetí socialistického realismu, a ačkoli se vzhledem k politické konstelaci omezil pouze na okruh Mladé fronty, bylo zřejmé, že výpad mířil „výš".[22] Případ se řešil též na půdě pražské filozofické fakulty (ne náhodou Jiří Hendrych konstatoval, že na ní *„ještě žije duch Kolmana"* a vede se v ní *„tažení proti Štollovi"*)[23], došlo k zastavení Kulturní politiky a rozpuštění Kulturního kádru ČSM; jeho zánik nebyl ještě historiky zpracován, jakož i činnost zasahující např. i do filmové tvorby.[24] Výrazně se také upevnila Nezvalova kulturně-politická pozice: možnost jeho veřejné kritiky byla v podstatě zablokována a od té doby byla považována za protistranický jev. Z řečeného vyplývá, že v polovině roku 1949 se oba proudy kulturní politiky KSČ jasně vyhranily. Následovalo více než dvouleté období zápasů a měření sil.

Tento stav ještě v roce 1949 utvrdil vývoj ve filmu, kde se rozpory dvou linií kulturní politiky odrážely specificky, s jistým hospodářským podtextem. Již od léta 1949

---

[20] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 57. Dopis M. Galušky G. Barešovi ze dne 13. 5. 1949. Psal o „obviňování mladých kritiků z trockismu, které se stalo velkou módou a jehož předmětem byla i Tvorba" a zvláště o sporu „o hodnocení Nezvalovy sbírky. Za Nezvala se staví s. Kopecký, ... Štoll a Taufer, odmítají ho v podstatě Nečásek a mladí kritici, kteří to také výmluvně vyjádřili ve svých kritikách v KP, LN (Kulturní politika, Lidové noviny – pozn. autora) a jinde. Štoll označuje kritiky Nezvala ‚vzpourou antitalentů', hovoří o obnově charkovštiny. Spolu se s. Kopeckým naznačují, že si to s mladými (kde hází do jednoho pytle Kryštofka s Pachovským, Šternem, Skálou aj.)[!] vyřídí, že jde o trockistickou úchylku. Za těchto okolností bylo velmi obtížné najít pro Tvorbu autora, který by napsal kritiku Nezvalovy sbírky... Chtěl jsem – podle Tvé směrnice – psát (o Nezvalově sbírce – pozn. autora) hodně kriticky, při tom ovšem nezůstavit pochyby o tom, že Nezval básník je – na rozdíl od Kryštofků a jiných, kteří píší paskvil na poesii." Galuška zde rovněž trefně popsal Nezvalovy postoje, který mu „škodolibě oznamoval: ‚Tak tomu vašemu směru už je odzvoněno.' Na můj nechápavý dotaz odpověděl, že má na mysli socialistický realismus. Myslím, že není pochyb o tom, že Nezval dělá ze svého odporu proti socrealismu program, při čemž jej – zajisté proti své vůli – podporují soudruzi svým pochlebováním a tím, že ho berou v ochranu nejen proti radikálům druhu Kryštofkova, ale i proti mládencům, kteří jsou oddaní straně, kteří mají talent, kteří představují naděje naší teprve se rodící kritiky.[!] Nevím, mám-li za těchto okolností o ‚Velikém orloji' psát. Je-li mezi soudruhy, kteří udávají tón v kulturní politice, nejasno a jsou-li mezi nimi rozpory, je pro Tvorbu těžké zaujmout stanovisko"

[21] To bylo svěřeno evidenčnímu oddělení ÚV KSČ a stalo se jediným případem v kultuře řešeným touto cestou. Průběh a zákulisí vyšetřování není zdaleka plně objasněno. Jedním z vyšetřovatelů byl např. Robert Horák – blízký žák Ladislava Štolla na Vysoké škole politické a sociální.

[22] Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa. Praha 1949, s. 379–380.

[23] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 6.

[24] Důležitý dokument představuje záznam porady Jiřího Pelikána s bývalým vedením Kulturního kádru v listopadu 1949, jež se sešla v důsledku kritiky linie Kulturního kádru A. Kusákem. (SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 10.)

se zvyšovalo napětí mezi generálním ředitelstvím ČSF a politickými pracovníky sekretariátu ÚV KSČ zastoupenými v obou schvalovacích sborech filmové výroby; předmětem kontroverze byl např. VI. tvůrčí kolektiv Jiřího Hájka produkující nákladné a ideově vypjaté scénáře či poměr k delegaci filmových pracovníků v SSSR (J. Hájek, B. Rossa, V. Kún, Z. Míka ad.). Napětí vyvrcholilo na podzim 1949 *aférou s tzv. levicovými úchylkami*[25] (co do rozsahu a důsledků podle mého soudu srovnatelnou s vyšetřováním pamfletu), v níž jasnou iniciativu vyvinula skupina okolo V. Nezvala. Ta kritizovala faktické zdvojování schvalovacího procesu a zásahy stranických exponentů. Záležitost vyústila v jejich odvolání z vedení Ústřední dramaturgie, Filmové rady a zrušením Hájkova tvůrčího kolektivu. K nezkreslenému pochopení pozadí vzniku aféry je nutné si uvědomit souvislost s případem pamfletu; u obou existují objektivní styčné body: snaha při vhodné příležitosti omezit radikálně levicové tendence v umělecké tvorbě, aktérem byl opět V. Nezval (potažmo okruh lidí z Ministerstva informací a osvěty), jehož tvorba se i zde kritizovala. Případy také spojuje obvinění z vytváření *„mládežnické frakce"* ve filmu, což do jisté míry kopírovalo generační vymezení v „pamfletiádě". Političtí pracovníci ve filmu však přirozeně (či lépe: právě proto) jakoukoli souvislost odmítali. Sesazený předseda Filmové rady Bohdan Rossa napsal: *„Mechanické přenášení nedávného případu v literatuře je zcela falešné a záměrné."*[26] Obdobně reagoval i odvolaný člen Ústřední dramaturgie a tajemník Rudolfa Slánského pro věci kultury Vilém Kún.

V době, kdy aféra ve filmu vrcholila, koncipoval Ladislav Štoll svůj protihalasovský projev ponesený v lednu 1950.[27] Nechci zde rozebírat ideové kořeny referátu, který akceleroval všeobecnou kampaň proti formalismu[28], omezím se pouze na konstatování, že i na tuto událost je možné nahlížet z hlediska ideových sporů, ač je to právě zde obtížné. *Štollův referát,* sám o sobě mezník ve vývoji kulturního dogmatismu, byl pokusem o podepření pozic části bývalé avantgardy věrné komunistickému hnutí (zvláště Vítězslava Nezvala) pomocí její naprosté negace, „obětování" Františka Halase a hodnot, jež reprezentoval. Jinými slovy byl pokusem o vyřešení rozporu mezi útokem proti avantgardě jako celku a avantgardní minulostí výrazných kulturně-politických činitelů.[29] Tento prvek ve Štollově referátu protinezvalovští radikálové neomylně vycítili; Gustav Bareš proto jistě přivítal informaci československého kulturního přidělence v Moskvě Jiřího Plachetky z února 1950 o tom, že sice *„je opět jasnější, že v Sovětech jsou ochotni překládat a tisk-*

---

[25] Knapík, J.: Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952, Opava 1998, rkp., s. 46–53.
[26] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 648. Z toho též vyplývá, že tento problém byl zřejmě jejich kritiky nastolen.
[27] Podrobnosti vzniku pamfletu jsou stále téměř neznámé. Jisté je, že jej L. Štoll napsal již za Halasova života.
[28] Podrobněji viz Kusák, A.: c. d., s. 298–312 a 322.
[29] Kusák, A.: c. d., s. 310; Knapík, J.: c. d., s. 54–56.

nout pokrokovou čs. poesii, že však dosud nejsou ochotni bez vážných výhrad linii Neumann-Wolker protáhnout až k Nezvalovi"[30] a tvrdil, že sověty by přijaly kritické zhodnocení Nezvalovy tvorby na dalším plenárním zasedání SČSS jako *„zpevnění naší kult. politické linie v literatuře"*. Dopis zřetelně ukazuje mnohem širší význam Štollova referátu; levicoví dogmatikové jej dokázali využít ve svůj prospěch a forma *„plenárních zasedání"*[31] měla v nejbližší době *„kriticky revidovat"* české kulturní tradice ve všech sférách. „Plenárka" o Nezvalovi se však nikdy nekonala, ačkoli v radikálních kruzích měla oporu, jak o tom svědčí vyjádření Oty Šlinga ze srpna 1950.[32]

Diskuse o tzv. levicových úchylkách ve filmu z konce roku 1949 vyústila na jaře 1950 v novou reorganizaci schvalovacích orgánů filmové výroby, což nám umožňuje bilancovat rozložení kulturně-politických sil v tomto období. Přestože se reorganizace stala výslednicí snah „státního" vedení filmu o eliminaci zásahů sekretariátu ÚV KSČ a všeobecného úsilí o zefektivnění chodu filmové výroby, lze ji hodnotit pouze (z hlediska „umírněných") jako dílčí úspěch s neurčitým dopadem. Změny se dotkly všech tří složek výroby; redukoval se počet tvůrčích kolektivů (vedle Hájkova zanikly kolektivy Miloslava Fábery, tzv. dělnický a kolektivy Kulturního kádru ČSM), Ústřední dramaturgii nahradilo čtyřčlenné Kolektivní vedení ÚD (KVÚD) a byla rekonstruována Filmová rada. Problematičnost výsledku je dána tím, že např. předsedou Filmové rady se stal přímo Jiří Hendrych a Jiří Hájek zasedl v KVÚD. Dokonce ještě v dubnu 1950 se KVÚD snažilo ujmout vedení zrušených kolektivů mladých za účelem *„rozhodné podpory nové thematiky bez rozdílu kolektivů"*. Narazilo ale na odpor generálního ředitele ČSF, který *„projevil obavy, že by tím vznikl nežádoucí rozdíl v postoji k posuzovaným látkám."*[33]

Pramenem studia soupeření kulturně-politických skupin je rovněž *rezoluce předsednictva ÚV KSČ o filmu* z dubna 1950.[34] Ovšem i zde vzniká problém interpretace. Podle mého názoru lze v rezoluci nalézt dva motivy vzniku. Prvním je Štollův referát a návaznost na kampaň proti formalismu ve filmu, neboť žádala důraznější příklon k tzv. nové tematice ve filmové tvorbě, důslednější uplatnění ideovosti a aktuálnosti. Druhý motiv

---

[30] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 58. Dopis kulturního přidělence v Moskvě G. Barešovi ze dne 17. 2. 1950.

[31] Plenární zasedání, která plánoval sekretariát ÚV KSČ na druhou polovinu roku 1951, se však nikdy pro zatím plně neobjasněné příčiny neuskutečnila. Mělo jít především o „plenárku o próze" a dokonce tři „plenárky" o výtvarném umění. Tyto akce od roku 1950 nahrazovaly podobné kampaně v Tvorbě, výstavy v Jízdárně Pražského hradu, školení mladých spisovatelů na Dobříši apod.

[32] Drápala, M.: c. d., s. 200. O. Šling před sovětskou filmovou delegací uvedl: *„Chystáme ostrou kritiku Nezvalova díla, podobně jako jsme jí podrobili dílo Františka Halase a Jaroslava Seiferta, a jsme přesvědčeni, že po takové kritice Vítězslav Nezval... bude nucen psát o našich továrnách, našich dělnících a jejich práci."*

[33] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 669. Zpráva KVÚD z období 4.–17. 4. 1950.

[34] Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu, Tvorba, 1950, č. 16, s. 367–368.

naznačuje v rezoluci obsažený odkaz na reorganizaci Filmové rady, jíž se mělo požadovaných změn dosáhnout; dokument v tomto pojetí reorganizaci završoval – ukazuje to na hlubší příčiny jeho vzniku, protože samotnou reorganizaci vyvolala zmíněná filmová aféra s levicovými úchylkami. V tomto ohledu však rezoluce nebylo využito dostatečně razantně; vyváženě se v ní odrazilo jak negativní hodnocení *„tendence bezideovosti a apolitičnosti, pokusů o únik od problémů současnosti a také zbytků formalismu"*, tak i výtky vůči *„zjednodušování složitých otázek současného vývoje, schematismu."* V textu se objevila i formulace o nutnosti *„likvidace jakýchkoliv generačních rozporů"*: nabádala starší zkušené filmaře, aby se zbavili prakticismu, rutinérství a zbytků formalismu a osvojili si více metodu socialistického realismu spolu s marxistickým „světovým názorem". Naproti tomu mladí autoři byli vyzýváni ke zvyšování odborné kvalifikace. V literatuře se setkáváme s tvrzením, že rezoluce byla kritikou „levičáckých tendencí".[35] Podle mého soudu může k uspokojivější odpovědi přispět i analýza návrhu textového znění, na jehož redakci se podílely všechny politické složky. Vycházíme-li z Barešovy redakce návrhu, zjišťujeme, že se mu na některých místech zdařilo otupit jisté ostny vůči jím reprezentované politice, některé jeho nově navrhované formulace byly akceptovány, některé vyškrtl marně.[36] V zásadě se však domnívám, že rezoluci o filmu pro svou interpretaci kulturní politiky využily obě skupiny; nejen proto, že svůj vklad do ní vložily obě „rovným dílem", ale také proto, že se jednalo o obecnější rys vývoje v letech 1948–1952 a byla tedy jakýmsi výrazem *patové situace*. Levicový dogmatismus si obdobně osvojil jiráskovskou akci i zmiňovaný Štollův referát.[37]

Rok 1951, v jeho první i druhé polovině, tvoří výrazně specifickou etapu ve vývoji kulturní politiky, která by si zasloužila samostatné zkoumání; silně narůstá napětí uvnitř KSČ, množí se různé střety mezi stranickými proudy, krizový stav se např. ve filmu odráží stagnací výroby. Období od září 1951 až do srpna 1952 pak prolomi-

---

[35] Kusák, A.: c. d., s. 325, 327. Rezoluce je „svou základní tendencí namířena proti dogmatikům." Podle mého názoru však v případě rezoluce o filmu nelze politicko-ideologické soupeření přeceňovat jako motiv jejího vzniku. Ze znění rezoluce je patrné, že obě skupiny byly se stavem filmové tvorby nespokojeny jinak.

[36] SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, aj. 671. G. Bareš vyňal formulaci, aby socialistická tendence filmu *„nebyla vtěsnána do obsahu, v podstatě nevhodného, nýbrž aby vyplynula z námětu jako přirozený důsledek jeho správného směřování."* Naopak se mu nezdařilo vyjmout z rezoluce požadavek o nutnosti vyhýbání se *„všem úskalím naturalistického a statického popisu skutečnosti i vulgarizaci umělecké formy"*. Z návrhu též vyplývá, že byl původně zamýšlen jako iniciativa Kulturní rady, což hovoří ve prospěch V. Kopeckého, který jí předsedal. Problém rezoluce a redakce návrhu by zasluhoval zvláštní studii.

[37] Kusák, A.: c. d., s. 277 a 312; G. Bareš v říjnu 1951 interpretoval K. Gottwaldovi rezoluci o filmu jako dokument, který především žádal obrat k ideovosti. (SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 103, aj. 1168. Dopis G. Bareše K. Gottwaldovi ze dne 16. 10. 1951)

lo dominantní postavení levicových radikálů na kulturní scéně a ze změn nastolených po pádu R. Slánského čerpal později proces nazývaný poeticky *„táním"*.[38] Destrukce mocenského postavení sekretariátu ÚV KSČ v podobě, v jaké se utvářel od roku 1945, zbavila kulturní politiku KSČ hlavních představitelů levého komunismu a prosadila se v ní formace „umírněných", která se ovšem brzy stávala brzdou; její nová linie byla „kodifikována" ve stati Ladislava Štolla a Jiřího Taufera v létě 1952.[39]

Toto dynamické období rovněž klade před historika otázky podněcující k důkladnějšímu archivnímu studiu. Není zodpovězeno, proč přes intenzivní *kampaň proti tzv. slánštině* nebyli bývalí pracovníci sekretariátu ÚV KSČ (G. Bareš, P. Reiman ad.) zařazeni do procesu se Slánským. (Na Gustava Bareše byl již na přelomu let 1951/52 údajně vystaven zatykač, který však prý sám K. Gottwald suspendoval.)[40] Bylo by také zajímavé blíže sledovat, jak se tato kampaň promítla do postavení „levičáckých" redaktorů, kritiků, dramaturgů apod. (např. zatímco Jan Štern musel na čas kulturní scénu opustit, Jiří Hájek se udržel).[41] Málo víme o zákulisí vzniku nových periodik (Literární noviny, Film a doba ad.), povolování knih tabuizovaných autorů (Jaroslav Seifert, Karel Čapek), výstav výtvarného umění i o uvolňování ve filmové tvorbě.

K zodpovězení těchto otázek a ke komplexnímu studiu let 1948–1952 v kultuře bude zapotřebí vytvořit širší badatelskou základnu, konkrétní pracovní skupiny a vnést prvek mezioborové spolupráce. (Kulturní politika KSČ nebyla např. zkoumána z hlediska československé ekonomiky a z ní vyplývajících důsledků pro ediční nebo filmovou politiku. Hospodářské zájmy se jistě promítaly i do soupeření dvou kulturních linií.) Stále je nevyváženě využívána pramenná základna; vedle Státního ústředního archivu je nutné těžit i odborové archivy, archivy nakladatelství, svazů, pozůstalosti a v neposlední řadě kontaktovat také žijící pamětníky. Dostatečný prostor se rovněž otevírá pro edice závažných pramenů a čistě materiálové studie.

---

[38] O změnách v kulturní politice v tomto období jsem přednesl příspěvek K počátkům „tání" v české kultuře v letech 1951–1952 na mezinárodní konferenci „Zlatá šedesátá" ve dnech 16.–18. 6. 1999 v Praze.

[39] Štoll, L. – Taufer, J.: Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění, Literární noviny 1952, č. 19, s. 5–6; totéž, Nový život, 1952, č. 7, s. 1053–1069.

[40] Tuto informaci mi sdělil v září 1999 Karel Kaplan a pochází od Gustava Bareše během práce Rehabilitační komise ÚV KSČ v roce 1968. K. Kaplan v archivech žádný takový doklad nenalezl, i když není vyloučeno, že mohl existovat. Podobné informace obsahuje záznam rozhovoru M. Reimana s G. Barešem ze dne 3. 6. 1968. (A NM, Pozůstalost P. Reimana, kart. 29.)

[41] Srv. např. Janoušek, P.: Proces se Slánským jako periodizační mezník v české literatuře?, in: Česká literatura 1948–1956, Opava 1993, s. 33.

Libor Pavera

Reflexe dobříšského sjezdu mladých spisovatelů

K chystané edici sjezdových referátů a materiálů

Můj příspěvek má výlučně informativní charakter, a bude proto krátký, tak říkajíc zpravodajský; vychází – mimo jiné – z mého studia části fondu Syndikátu českých spisovatelů (LA PNP, Staré Hrady, srpen–září 1999).

Vlastním diskusním příspěvkem, jemuž bude možné věnovat se později, bude první svazek projektu, který připravujeme společně s kolegou Jiřím Knapíkem. Cílem projektu je shromáždit, interpretovat a především vydat tiskem všechny dostupné prameny a materiálie, které se týkají sjezdu mladých spisovatelů uskutečněného na Dobříši mezi 13. až 17. březnem 1948, krátce po únorovém převratu. Edice vyjde péčí Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze v roce 2000.

Samo datum konání sjezdu představuje pro badatele cosi tajemného, co dráždí jeho zvídavost a co touží odkrýt, tím více, ví-li, že šlo o poslední svobodné setkání spisovatelů a literárních pracovníků tak odlišných generačně i názorově. Jak známo, sešlo se na Dobříši šest, resp. sedm literárních skupin (skupina kolem Rudého práva, skupina kolem Mladé fronty, skupina Ohnice, Skupina 42, Skupina Ra, mladí katolicky orientovaní autoři a tzv. „neseskupení"), členové Syndikátu českých spisovatelů a zástupci Svazu české mládeže (Stanislav Neumann, Pavel Kohout aj.). Nakolik se podaří odkrýt dění kolem sjezdu nám, je velkou neznámou, nicméně sám pokus proniknout do spleti dobových informací a v tomto labyrintu se přibližovat do blízkosti pravdy o sjezdu nesmí být dále odsunován, již proto, že dnes ještě žije několik jeho účastníků, jejichž paměť může podat uspokojující odpověď na nejeden otazník,

který se nad zatím sebraným materiálem rýsuje. Podařilo se nám navíc najít téměř všechny referáty, které na sjezdu zazněly, a to již samo o sobě stojí za zamyšlení a za úvahu o edici materiálu.

V posledních několika polistopadových letech bylo několikadennímu březnovému sjezdování na Dobříši věnováno hodně úsilí, v tisku i v odborných publikacích bylo otištěno několik drobných článků i delších statí; jejich pisatelé se od polohy informační propracovávali až k hodnotícím soudům, leč ty nelze vyslovit, jak známo, bez znalosti komplexního souboru materiálu, týkajícího se této jistě pozoruhodné události v české kultuře konce čtyřicátých let. Protože autoři vycházeli pouze z části dokumentů Syndikátu českých spisovatelů, nemohly být jejich úvahy ničím jiným než dobrými kompiláty z dosud napsaného. Jít je třeba znovu „ad fontes"!

Jak si představujeme výsledky výzkumu? Především bychom jej chtěli rozdělit do dvou fází:

I. fáze – Výsledkem první fáze výzkumu bude vydání souboru referátů, které na sjezdu mladých spisovatelů zazněly, spolu se zápisy diskusí, které byly pořizovány po průběhu každého bloku referátů. Tyto diskuse, jak se zdá z materiálu samotného a jak to potvrzují svědectví účastníků, byly místy velice bouřlivé a zčásti odrážejí napětí, které na sjezdu panovalo mezi několika uměleckými skupinami.

Materiálově vycházíme především z dokumentů chovaných v depozitáři LA PNP ve Starých Hradech u Jičína. Bohužel v příslušném fondu se nenacházejí všechny referáty, o nichž bezpečně víme, že na sjezdu byly proneseny. Některé lze rekonstruovat (nebo se o to pokusili sami autoři), jiné snad neúprosný čas odvál do propadliště dějin. Jeden ze scházejících referátů, projev Ludvíka Kundery, vyšel v šedesátých letech v časopise Impuls v oddíle dokumentů. Do Impulsu o dobříšském sjezdu napsali v té době zasvěcené pojednání i další dva z jeho účastníků – František Buriánek (v šedesátých letech šéfredaktor časopisu) a Kamil Bednář; F. Buriánek i K. Bednář ve svých článcích shodně píší, že by stálo za to, zveřejnit obsah referátů. Předpokládali jsme proto, že v redakční agendě Impulsu, která je nyní uložena rovněž ve Starých Hradech, budou i jiné materiálie týkající se sjezdu, leč tato hypotéza se ukázala po studiu fondu časopisu Impuls lichá; najdeme v něm leccos zajímavého o vzniku časopisu Impuls, o přispěvatelích, hojnost redakční pošty, údaje o nákladu, honorářích atp., ale hledané informace o sjezdu mladých spisovatelů či případné referáty ve fondu obsaženy nejsou.

Nicméně existují nejen archivy při státních institucích, ale naštěstí i archivy soukromé. Další scházející referáty se nám podařilo objevit v soukromém archivu (u Jana

Šterna), ale bohužel nejde o autografy účastníků, nýbrž o vysázené nezlomené, tedy sloupcové korektury, které měly posloužit později jako sazba pro připravovaný sborník z jednání. Neposloužily bohužel, protože žádný sborník z dobříšského sjezdu nikdy nevyšel – a vzhledem k rozdílnosti prezentovaných názorů si lze jeho existenci v poúnorové době jen stěží představit. V korekturách je celkem šest referátů (Jiří Hájek, Ludvík Kundera, Pavel Kypr, Zdeněk Urbánek, Kamil Bednář a Jan Štern), jde pouze o zlomek první části sborníku, a pokud se nenajdou rukou nebo strojem psané původní verze těchto referátů, budeme nuceni využít pro edici tohoto znění; protože nic nenapovídá tomu, že by kdokoliv prováděl jakékoliv zásahy do textu, lze tyto příspěvky v korekturách považovat za autentické. Není však vyloučeno, že původní verze referátů zůstaly v tiskárně u sazeče, příp. se mohou nacházet v dalších více než patnácti stech krabicích dosud nezpracovaného fondu Syndikátu českých spisovatelů.

Součástí dokumentace o sjezdu ve zmíněném starohradském depozitáři, jak už bylo řečeno, jsou také zápisy o diskusi sjezdového jednání. V první, úvodní den dobříšského rokování nebyl k dispozici stenografický záznam, a diskusi proto bylo třeba rekonstruovat. Zachovaly se dva pohledy na tytéž události – jednou z pera Jindřicha Chalupeckého, podruhé od Kamila Bednáře. Diskuse v dalších dnech byla již mapována pečlivěji a ve fondu se tak nachází nejen rukou zapsaný, ale i strojem přepsaný záznam o průběhu diskuse. Autoři předmluvy k chystanému, leč neuskutečněnému sborníku sice napsali, že diskusi nelze rekonstruovat, *„neboť chybějí odborné a přesné stenogramy a každé zpracování by bylo neúplné, nepřesné, a tedy zkreslující. Proto nejsou pojaty do sborníku a místo dokumentárních záznamů zařazujeme jen ukázku pracovní metody sjezdu,“* ale po prostudování starohradského materiálu máme naopak za to, že diskuse byla zachycena dosti důkladně a že je nezbytné otisknout ji spolu s referáty, jinak by opět vznikla nepříliš zdařilá edice „castrata“.

V tuto chvíli scházejí referáty J. Chalupeckého, M. Sedloně, V. Vokolka, V. Kopeckého, I. Skály a. J. Kotalíka (J. Grossman se svůj referát pokusil později rekonstruovat a je vydán ve svazku Analýzy pod názvem O kritice). Buď se nenávratně ztratily v tiskárně při sazbě, nebo se najdou uloženy v archivu, uvidíme... Zbývá prozkoumat archiv nakladatelství Orbis, které mělo sborník původně vydat, dále pozůstalost Františka Buriánka (část je uložena na Starých Hradech, část nebyla dosud předána), Kamila Bednáře, příp. i jiných, kdo měli k chystanému sborníku blízko.

Vydáním edice referátů spolu se záznamy o průběhu diskuse se tak v písemné formě pokusíme rekonstruovat, co se v jednotlivých březnových dnech roku 1948 na Dobříši dělo. Tomuto „dění“ by potom měl dát smysl („osmyslnit“) svazek následu-

jící, příp. svazky následující. Vedle interpretačních statí by měl(y) obsahovat prameny a reflexe týkající se přijetí sjezdu médii, oficiálními kulturními i politickými kruhy, měl(y) by obsahovat i jiné doprovodné materiály, např. informace o Večerech mladé poezie, které předcházely samotnému sjezdovému rokování již od podzimu 1947, a opět jejich reflexe (časopisy, noviny, paměti, vydané deníky ap.).

II. – To se však již dotýkáme otázek *druhé fáze* našeho projektu.

Nad konkrétním materiálem se ukazuje, že leccos, co podávaly dosavadní studie nebo učební pomůcky, vycházející pouze z produkce tištěné v nakladatelstvích, bude třeba vyložit jinak, že přelom čtyřicátých a padesátých let bude třeba zbavit mýtů, že bude nutno přistoupit k tomuto období bez apriorně vnášených hledisek a bez konceptuálního schématu (paradigmatu) dneška, s vědomím, že musíme dešifrovat dobový „new speak" a nově si vymezit jednotlivé pojmy, např. v průběhu sjezdu hojně používaný „socialismus", kategorii „svobody", atd. Bude nezbytné velice opatrně rozlišovat mezi tím, jak daný člověk myslel a jak v dané situaci jednal (jak žil) a co jej k tomu přimělo.

Věcné a neapriorní vidění dobříšského sjezdu jistě napomůže k lepšímu pochopení proměn, k nimž došlo mezi tříletým intermezzem 1945 až 1948 a únorovými událostmi, tedy do doby, než došlo k tzv. ostrému kurzu.

Vladimír Křivánek

„Pozemské" a „nebeské" v české poezii

Uvažujeme-li o proměnách české poválečné poezie, narazíme na řadu složitých a obtížně řešitelných problémů. Jedním z nich je vztah mezi skutečnou poezií, nikoliv jejími ideologizujícími napodobeninami, a dějinami, historickým časem, jeho požadavky a iluzemi. Lze přijmout tvrzení ***J. Trávníčka***, *že „dějiny nejsou pro českého básníka posledních zhruba padesáti let médiem spolupracujícím. Jako by se to podstatné dělo spíše proti jejich ‚železným zákonitostem' a ‚vývojovým logikám'. – Českou lyriku mezi čtyřicátými a devadesátými lety neodvodíme z politických událostí."*[1]

V dnešní době se historická věda zabývající se poválečnou dobou ocitla ve stavu nejistoty, v ideologií vyprázdněném prostoru, který ji vedle vědecké volnosti přinesl zároveň i pocity nedůvěry ve své schopnosti *„přesněji určit a popsat posloupnost a vztahy ideových a duchovních proudů, které charakterizují celou epochu nebo její úseky."*[2] V těchto souvislostech se hovoří o rozpadu času, o *„zastaveném čase"* či *„nečase dějin"*[3] a historická věda, uvědomujíc si rizika spojená s představou universálního, jednotnou ideologií a z jednoho bodu vysvětlovaného a přehledně strukturovaného světa, ztrácí pevná metodologická východiska a relativizuje sám pojem vývoje. V literární vědě se prosazují stále výrazněji hlasy, že tradiční literární historii nelze zachránit jinak než cestou nové interpretace textů i jejich dějinného podloží v nich zakódovaného, tedy hermeneutickou metodou, ale zároveň s tím i související značnou rezignací na vědomí historických souvislostí literárních jevů. Jako způsob,

---

[1] Trávníček, J.: Poezie poslední možnosti, Praha 1996, s. 11.

[2] Marek, J.: Kontury soudobého myšlení o dějinách, Český časopis historický 1990, s. 92–105; citováno podle knihy J. Trávníčka: Poezie poslední možnosti, Praha 1996, s. 17–18.

[3] Trávníček, J.: c. d., s. 13.

jak očistit „čas textu" od „nečasu dějin", nabízí například J. Trávníček cestu reinterpretace básnických textů: *„Literárnímu historikovi posledních padesáti let /.../, pokud chce zachránit svou disciplínu, nezbývá tedy nic jiného, než aby se stal interpretem."*[4]

Pokusme se však nikoliv o interpretaci básnických textů, jak v souboru svých analýz v knize *Poezie poslední možnosti* předkládá jako řešení J. Trávníček, nýbrž o osvětlení některých literárněhistorických postojů, či chcete-li setrvalých paradigmat nebo modelů, dobově příznačných a ideologicky zacílených. O to plastičtěji se nám totiž ozřejmí situace, v jaké se ocitala tehdejší česká poezie, zřetelněji se nám vyjeví dobová úroveň myšlení o literatuře, ale hlavně si uvědomíme recepční možnosti a limity těchto velmi problematických řešení i jejich dnešní důsledky. Půjdeme tedy cestou opačnou – od dobových „historických" požadavků kladených na poezii, její funkci a roli básníka, k možnostem integrity básnické osobnosti definující se dílem. Budeme-li se vracet k některým dávno překonaným ideologickým bludům z padesátých či sedmdesátých let, nechceme tím prokazovat mylnost a škodlivost Štollovy představy vývoje socialistické poezie či Petrmichlova dějinného konstruktu nebo Blahynkova pojmu „pozemšťanství", to by bylo dnes zbytečné a pošetilé. Půjde nám především o to, co mimo jiné tyto koncepce v soudobé literatuře i v myšlení o ní způsobily.

Neblaze proslulý referát ***L. Štolla* Třicet let bojů za českou socialistickou poezii**, přednesený zprvu na interní konferenci Svazu československých spisovatelů, přinesl poprvé v poúnorové době jednoznačné vymezení toho, jaký básnický rodokmen má socialisticky orientovaná poezie, jakou má mít společenskou funkci i jaké atributy má splňovat básník nové doby. L. Štoll zde vytvořil příznačný soubor ideologických požadavků, určil vývojové kontury doby minulé a naznačil logiku budoucího vývoje. Vymezil tím kulturně politické horizonty a pochopil roli poezie jako specifického výrazu ideologického boje. Není dnes složité podrobit jeho ahistorickou konstrukci kritice, vždyť v průběhu šedesátých let to věcně a fundovaně učinili jiní. Štoll se v referátu představil *„jako historický kritik, snažící se odhalit onen živý svár základních vývojových tendencí v poetické oblasti našeho společenského vědomí."*[5] Našel v básnickém díle S. K. Neumanna *„páteř vývoje české poezie za poslední půlstoletí."*[6] Vedle S. K. Neumanna ocenil J. Wolkra, V. Nezvala a K. Biebla. Odmítl naopak zcela většinu meziválečné poezie, především poezii smrti, času a ticha, celou

---

[4] Tamtéž, s. 14.
[5] Štoll, L.: Třicet let bojů za českou socialistickou poezii, Praha 1950, s. 11.
[6] Tamtéž, s. 17.

sféru meditativní reflexivní poezie: *„Hora stejně jako Hořejší, Seifert a později Halas mají zcela viditelně jiný kořen než Neumann a než raní devětsiláci Wolker, Nezval, Biebl. /.../ V poměru k sociální realitě jsou rozkolísaní a často bezradní, a utíkají se proto stále k nadčasovosti a k metafyzice, a subjektivisticky se zavíjejí".*[7] Negativním příkladem odstrašujícího spiritualismu se mu stal F. Halas: *„subjektivistický romantik, spiritualista, plný vnitřních hypochondrických úzkostí, nejistoty a nevíry, vnitřně se ironicky rozdírající, křečovitý, propadající formalismu."*[8] L. Štoll vymezil přímočaře v české poezii dvě tendence či vývojové linie – materialistickou, spjatou s vizí komunismu, optimistickou, opřenou o senzualisticky radostné prožívání světa (S. K. Neumann, J. Wolker, V. Nezval), a spiritualistickou poezii existenciální úzkosti, s mučivě prožívající nedůvěrou ve svět smyslů a možnosti básnického slova. Nezmínil se o Neumannových dekadentních počátcích, opomenul křesťansky pokornou poezii Wolkrova Hosta do domu, omluvil Nezvalovo poetistické a hlavně surrealistické období. Naopak dokazoval falešnost Halasovy politické poezie v období Mnichova i po válce. Bylo jasné, že do takovéto vývojové „historické" geometrie se mnohotvárné dílo jakéhokoliv významného básníka nevtěsná, vždy přesáhne tuto ideologickou redukci alespoň částí své tvorby. Připravil české poezii takové ideologické Prokrustovo lože, jehož důsledky pociťuje dodnes. Negoval téměř celý vývoj moderní české a světové poezie od devadesátých let – dekadenci, symbolismus, avantgardu, poezii Apollinairovu, Rilkovu, Valéryho, Palivcovu, ale i mladší básníky existenciálního zaměření, K. Bednáře, dynamoarchisty (např. F. Listopada či J. Hořce), významné teoretiky a kritiky J. Grosmanna, V. Černého a B. Fučíka. Za cenu ahistorické redukce a řady záměrných dezinterpretací dospěl L. Štoll ke svému nebezpečnému dipólovému modelu vývoje poezie. Na některých pečlivě vybraných protagonistech tohoto literárního dramatu dokazoval, že materialistická linie poezie, zastupovaná S. K. Neumannem, J. Wolkrem a V. Nezvalem, je onou ozdravující silou budující nový svět, kdežto spiritualistická či metafyzická linie (F. Halas, J. Hora, J. Palivec, existencialisté, P. Valéry...) je odkázána k zániku jako relikt starého světa.

L. Štoll po celou svou další literárně ideologickou kariéru tuto představu neopustil, ustavičně ji pouze varioval a hledal další argumenty pro její platnost. Z jeho dipólového konstruktu vycházela i koncepce Petrmichlova, později Rzounkova a v sedmdesátých letech se tímto přístupem snaživě inspiroval i M. Blahynka, který ho rozvinul v termínu „pozemšťanství", jenž byl v mnohém jen zástupnou a liberál-

[7] Tamtéž, s. 35.
[8] Tamtéž, s. 73

nější podobou výchozí Štollovy představy materialisticky orientované socialistické poezie.

Po pádu komunistického režimu a krachu marxistické ideologie však nastává další pokračování onoho L. Štollem rozehraného básnického zápasu mezi materialismem a spiritualismem. Pochopitelná snaha rehabilitovat a čtenářsky zpřístupnit díla mnoha významných básníků spirituální orientace a často tragických osudů vedla občas k tomu vymezovat poezii znovu podle ideologického klíče, prokazovat, *„že spirituálně křesťanská větev avantgardy dvacátých let našla na sklonku 2. světové války a hned po ní, víceméně ve skrytu pak i po únoru '48 úctyhodně početné pokračování v tzv. rozptýlené generaci (většinou) katolických básníků, jejichž dílo teprve za našich dnů má šanci dostat se na světlo Boží a zčásti se začíná už objevovat."*[9] Aby dokázal platnost této své teze, s kterou lze jen souhlasit, vydal ***Ivan Slavík*** spolu s ***Jiřím Hauberem*** antologii české duchovní lyriky XX. století s názvem **Krajiny milosti**, v níž soustředil ukázky ze sto osmi spirituálních básníků převážně katolického ideového zaměření. Ve vědomé polemice s redukujícím pojetím Štollovým a jeho žáků vřazuje I. Slavík do této antologie nejen J. Wolkra, ale i V. Nezvala, A. Macka, J. Horu, J. Skácela, V. Závadu a pochopitelně i F. Halase s V. Holanem. Dochází ke zvláštnímu paradoxu: J. Wolker a V. Nezval tedy jednou posloužili L. Štollovi jako modeloví básníci materialistické orientace, podruhé I. Slavíkovi jako autoři spirituálních básní. Editor si byl vědom v případě Mackově, Horově, Halasově i jiných autorů onoho „rozdvojení" básnické osobnosti, jak tento jev nazývá v předmluvě.

I v tomto případě dochází k interpretační redukci vedené snahou dokázat početnost zástupu spirituálních básníků a neochudit tento mnohohlasý chór o některé krásné básně významných básníků jiného naturelu i zaměření. Kritériem pro takovéto vymezení „širokého" pojetí katolické literatury je znovu ideologie, poté hledisko tematické. ***Martin Putna*** definuje toto Slavíkovo, Rotreklovo či Kratochvilovo pojetí takto: *„Katolická literatura je autonomní, ale nedílnou částí uvnitř celku národní literatury; vyděluje ji nikoliv styl, ale ideová pozice autora a případně tematika."*[10] M. Putna si je úskalí takto definované katolické literatury a výborů z ní vědom: *„Básník hlásící se ke katolicismu se v takovýchto antologiích ocitá takřka automaticky, s menším či vůbec žádným ohledem editora na umělecké kvality, a ocitá se tak někdy v kon-*

---

[9] Krajiny milosti. Antologie české duchovní lyriky XX. století, Kostelní Vydří 1994, Editoři Ivan Slavík a Jiří Hauber, s. 9 (Předmluva I. Slavíka).

[10] Putna, M. C.: Česká katolická literatura 1848–1918, Praha 1998, s. 21.

frontaci s texty autorů mnohem významnějších, zařazených s podtextem "hleďte, kdo všechno z velkých a slavných psal duchovně laděné básně."[11] Ze čtyř konceptů vymezujících pojem „katolická literatura" tři z nich *„definují katolickou literaturu podle kriterií evidentně mimoliterárních: kněžská profese autorů; plná morální identifikace s katolicismem; zájem, byť malý, o duchovní otázky."*[12]

Bohudík vývoj poezie není určován bojem synů světla se syny tmy, pozemského s nebeským, dočasného s věčným, radostného s tragickým, materialistického se spirituálním, apolonského s dionýským. Tyto opozitní kategorie jsou příliš hrubými nástroji pro přesnější pojmenovávání jedinečnosti, mnohotvárnosti a specifičnosti světa poezie i tajemství básnické tvorby, příliš abstraktním a aprioristickým modelem nepostihujícím proměny vývoje básnických osobností či celých vývojových etap poezie.

Poezii nelze beztrestně sevřít v takovýchto ideologických konstrukcích jakékoliv ideové provenience; v nich nelze totiž zachovat ani integritu jednotlivých složitých básnických osobností, ani polyfonní charakter poezie. V každé národní literatuře, v každé literární generaci, v jednotlivých směrech, skupinách či básnických školách vedle sebe koexistovaly a vždy budou existovat vyhraněné tvůrčí osobnosti často velmi rozdílného básnického naturelu, vidění světa i poetiky: vedle slunného staročínského básníka Li Po stál hněvivý, tragický Tu Fu, vedle společensky vášnivě revoltujícího titánského gesta řady romantiků žila tradice elegického introspektivního melancholického romantismu, vedle sladkého spontánního improvizátora V. Hálka stál nedůvěřivý, skeptický J. Neruda, vedle radostně naladěného robustního V. Nezvala tragiku lidské existence mučivě prožívající F. Halas. Tyto zdánlivě či skutečně typologicky rozdílné osobnosti, básnické naturely, možnosti poezie, vytrženy z historických souvislostí doby a postaveny do vyhraněných antitezí, na sebe strhávají pozornost recipientů, zatlačují ostatní významné osobnosti dobové poezie, takže místo celé polyfonní škály dobových možností básnického slova se náš obraz zúží na dipólový typologický antagonismus.

Naše znalost dění v české poezii je třeba založit na vědomí různých osobitých možností poezie, mnoha nezaměnitelných básnických hlasů různých tradic, ideových pozic, poetik. Buďme rádi, že násilné a literatuře zvenčí vnucené rozdělení na tři poměrně samostatně se rozvíjející větve se stalo víceméně již jen nepříjemnou a nenormální historickou zkušeností národní literatury, neusilujme proto ani nyní, vedeni třeba sebelepšími úmysly, znovu rozdělovat podle mimoumělecké klíče literaturu na nové více či méně privilegované reprezentativní skupiny.

---

[11] Tamtéž, s. 22.
[12] Tamtéž, s. 26.

Literární historie zkoumající dění v literatuře poválečné doby se nemůže zbavit odpovědnosti interpretovat dobové historické milieu, v němž literatura žila. Nelze se spokojit pouze interpretací jednotlivých děl, výzkumem „času textu", nelze vyložit pohyby v národní literatuře pouze z pozice té či oné ideologie, nelze také zpřesňovat a ustavičně dokreslovat mapu národní literatury o skryté tváře či tváře ve stínu, aniž bychom neurčili hodnoty, poměry, vztahy a souvislosti. Právě zásadní, nová interpretace „času dějin" se všemi jeho složitostmi, omyly, iluzemi a peripetiemi je nezbytnou podmínkou k tomu, abychom neopakovali v zrcadlově převráceném smyslu štollovský ideologický konstrukt.

Eva Formánková

Tylovské návraty na přelomu čtyřicátých a padesátých let

Dovolte, abych začala citátem: *„Dědictví po předcích nespadá nám samo do klína. Je chybná představa..., že kulturní dědictví tu leží připraveno a stačí jen přijít a vybrat si. Tohoto dědictví je třeba dobývat. A to vždy znovu. Vždy znovu se zmocňovat hodnot, které oživnou jen tehdy, je-li dost života v tom, kdo se k nim přibližuje. Mrtvá úcta naopak tyto hodnoty ještě dál umrtvuje, konzervuje, proměňuje v přítěž. My sami své kulturní dědictví vždy znovu vytváříme a oživujeme.“* (Jan Kopecký, Knížka o Tylovi[1])

Stejný autor si ve stejné knize pokládá otázku, kdo je klasik. Existuje-li třídní společnost, kritéria klasika jsou podle ***Jana Kopeckého*** dána třídním hlediskem, v padesátých letech tedy hlediskem dělnické třídy. Je zřejmé, že díla minulosti nelze pouze mechanicky přijímat, ale je nutné kriticky je zhodnotit *„z hlediska úkolů dělnické třídy a jejího boje o vytvoření nové společnosti. Toto kritické zhodnocení týká se jak výběru toho, co v kultuře z minulých děl rozšiřujeme, tak i způsobu, jakým to uděláme.“*[2]

Doufám, že se mi podařilo přenést Vás citacemi Jana Kopeckého do atmosféry přelomu 40. a 50. let, do doby návratů k velkým, či lépe řečeno k velkému – k J. K. Tylovi.

Preference J. K. Tyla na konci 40. let a v letech padesátých se opírala o ***nejedlovskou*** koncepci umění, poprvé formulovanou již v letech dvacátých.

Když byla na prvním poválečném setkání kulturních pracovníků v Lucerně 29. května 1945 položena otázka nové socialistické kultury a jejího vztahu ke kultur-

---

[1] Praha 1959, s. 14.
[2] Tamtéž, s. 13.

nímu dědictví, označil Zdeněk Nejedlý v hlavním projevu[3] za *„páteř dosavadního demokratického vývoje kultury"* v oblasti dramatu J. K. Tyla, a postavil ho tak po bok svému milovanému B. Smetanovi. Rozhodujícím kritériem pro něj byl dějinný soud lidu.

Druhým zásadním bodem tylovských návratů byla v roce 1948 opět **Nejedlého studie** o J. K. Tylovi vycházející ve Varu, knižně pak v roce 1950 v Československém spisovateli v knihovničce Varu. Z. Nejedlý opakovaně vyzdvihuje nutnost revize kulturního dědictví, kdy opět za hlavní měřítko pokládá lásku lidových mas. Na J. K. Tylovi tedy oceňuje především lidovost, realismus snažící se zlepšit, povýšit danou skutečnost, hlavně společenskou, nejtěsnější spojení s pokrokovou soudobou ideologií a konečně Tylovo velmi úzké sepětí s divadlem. Divadlo, jak říká Z. Nejedlý, bylo J. K. Tylovi doslova sám život, J. K. Tyl přikládal divadlu velký význam jako obrazu i škole národa, stavěl ho nad všechna umění v síle účinku, vlivu jak na jednotlivce, tak na celek – národ, třídu. Vrcholem Tylovy tvorby jsou pro Z. Nejedlého báchorky, z nichž nejvýše stojí Strakonický dudák, který by si zasloužil stát se činoherní obdobou Prodané nevěsty, naším nejnárodnějším dramatem.

Divadla rychle reagovala, a tak roste počet inscenací J. K. Tyla, mnozí inscenátoři však Z. Nejedlého pochopili jako výzvu k adaptacím pro aktuální, rozumějme společenské, účely. Vzápětí se rozpoutaly četné diskuse o vhodnosti adaptací, úprav. Zásadní polemiky vyvolala výrazně upravená českobudějovická inscenace Tylova Strakonického dudáka, oceněná porotou Divadelní žatvy 1949 – jmenujme pro představu jen některé úpravy – vynechány byly báchorkovité postavy víl i matky Rosavy, Švanda je obviněn z vyzvědačství atd.

Tylovské diskuse dostaly oficiální ráz na počátku roku 1951 v *Lidových novinách*, vrcholí pak *Konferencí československých divadelníků o dědictví J. K. Tyla* pořádanou z podnětu Z. Nejedlého ministerstvem školství, věd a umění a Divadelní a dramaturgickou radou v Dobříši 12. června 1951.[4]

Již v průběhu roku 1951 se souběžně s tylovskými diskusemi naplno rozbíhá jiráskovská akce, která po ohlasech na dobříšskou konferenci (na konci roku 1951) tylovské diskuse vytlačuje a prostor ovládá sama. J. K. Tyl se na stránky novin

---

[3] Komunisté – dědici nejlepších tradic národních- kulturně programová přednáška: tradice zredukovány na linii J. K. Tyl – V. Hálek – B. Němcová – J. Neruda – J. Sládek – S. Čech – A. Jirásek.

[4] Sborník z konference vyšel pod názvem Živý odkaz J. K. Tyla v roce 1952 – referáty a diskusní příspěvky – Jan Kopecký, Vladimír Šmeral, Jiří Hájek, Vlasta Jelínková, Otylie Beníšková, Vojta Záhořík, Otomar Krejča, Karel Palouš, Zdeněk Nejedlý.

a časopisů výrazněji vrací až v polovině padesátých let (1956) v souvislosti s oslavami 100. výročí jeho úmrtí, ale to už časově přesahuje rámec našeho příspěvku.

Hlavními aktéry tylovských diskusí je ***Zdeněk Nejedlý, Jiří Hájek***, jehož kritická studie **„O nový poměr ke klasikům našeho dramatu"** 4. února 1951 přenesla diskusi do Lidových novin, a Jan Kopecký. Diskutují divadelníci – Jindřich Honzl, Karel Palouš, dramatici – Ilja Bart i herci – Vladimír Šmeral, Otomar Krejča, Otylie Beníšková. V mnoha diskusních příspěvcích herců[5] jsou s Tylovým dílem spojovány zásady učení K. S. Stanislavského – jeho divadla prožívání.

Základ diskusí o Tylově díle tvoří pojmy realismus, lidovost, společenská funkce divadla, vlastenectví a patos.

Jaký portrét J. K. Tyla tehdy vznikal?

K tomuto portrétu nerozlučně patří dobový jazyk, pokusme se pomocí něj zrekonstruovat tehdejší pojmový a myšlenkový systém. Vyjděme od snad nejčastěji opakovaného pojmu Tylova *realismu*. Jiří Hájek pokládá J. K. Tyla za zakladatele naší dramatické realistické tradice, který reálným, pravdivým zobrazením poměrů předstihl svou dobu (skutečné historické cíle 1848),[6] nejen objektivně zrcadlil život lidu, ale bojoval proti jeho nepřátelům, burcoval neprobuzené síly a sebevědomí lidu.

S pojmem Tylova realismu se tak diskutujícím úzce pojí druhý pojem, a to Tylova *lidovost*. Zdůrazňuje se jeho těsné sepětí s lidem, na nějž má pronikavý vliv. Lid pokládá J. K. Tyl za základ národa, chudí a ubozí jsou u něj nejcennějšími lidmi, a tak víra v lid, v jeho sílu a nepřemožitelnost je zdrojem Tylova *optimismu*, optimismu vzestupující třídy, radostnosti jeho díla.

Spojení s lidem dává J. K. Tylovi, podle J. Hájka, sebevědomí, stává se tak učitelem národní hrdosti, vlastenectví bez národní či rasové nesnášenlivosti. Tylovo *vlastenectví* je tedy využíváno jako vzorový protiklad imperialistického kosmopolitismu, tedy jako zbraň v politickém boji 50. let

Přestože je J. K. Tyl podle dikutujících v období kolem roku 1848 mluvčím *měšťanstva*, jeho dramata vlastně obhajují zájmy lidu a zájmy měšťanstva propagují jen do té chvíle, pokud vyjadřují potřeby národa. J. K. Tyl zároveň odhaluje třídní rozpory, které ale chce léčit vzájemným smírem. Zde nad tzv. měšťanskými dramaty se objevují rozpory mezi jednotlivými diskutujícími. Pokládá-li Jiří Hájek jejich smírné řešení za doklad nevyzrálosti Tylovy doby, Jan Kopecký naproti tomu zdůrazňuje ne smírné řešení, ale sérii obrácení „vydřiduchů" před soudem lidu.

---

[5] Např.: Krejčův a Paloušův příspěvek na konferenci o J. K. Tylovi.

[6] Za program realismu považuje Tylovu stať „České divadlo v Praze 1834–35".

Vraťme se k výchozímu pojmu Tylova *realismu*. V diskusích se často objevuje problém spojení – nerozlučného Tylova romantismu a jeho tzv. kritického realismu. Tylův romantismus se hodnotí jako aktivní, revoluční, spjatý ne s minulostí, ale s budoucností, dokreslující život ve smyslu jeho objektivního vývoje a revolučních změn, zobrazující i to, co se zatím pouze rodí, ale čehož zrod může umění urychlit. Jiří Hájek mluví o spojení realistického kritického prvku bořícího staré přežilé s principem aktivně romantickým vytvářejícím nové hodnoty a ideály života.

J. K. Tyl se tak stává příkladem současnému potřebnému, ale citelně se nedostávajícímu socialistickému romantismu, který má v dramatu ukazovat „světlé zítřky".

Nevyrůstá-li Tylův obraz skutečnosti z přímého zobrazení dějinných událostí své doby, ale převážně z obrazu nových morálních vlastností, citů, společenských a lidských vztahů, napojuje se na Tylův realismus další otázka, otázka *morálky*. V interpretaci z počátku 50. let J. K. Tyl proti sobě staví novou morálku lidu (nerozlučné spojení osobního s nadosobním, nejintimnějšího osudu s bojem českého lidu za osvobození[7]) a odsouzeníhodnou měšťáckou morálku peněz, ničící veškeré lidské vztahy.

S novou krásnou lidovou morálkou úzce souvisí zájem o *obraz ženy* v Tylově díle. Vyzvedávání J. K. Tyla jako básníka české ženy, tvůrce jejího obrazu nejen jako nositelky *„životadárného principu lásky – opory ve všech krizích a bojích světa, spojující člověka s jinými lidmi"* (J. Hájek), ale i jako rovnoprávného partnera muže, mnohdy statečnějšího než muž sám, obětavého, hrdého, energického... korespondovalo s obrazem emancipace žen v dramatu 50. let.

Je-li věrná nad vším vítězící láska základním motivem Tylových báchorek, láska mateřská u J. K. Tyla často splývá s ochrannou mocí české přírody.

Hlavní potíží v recepci Tylových děl bylo obtížné či dokonce nemožné zařazení některých jeho dramat do prosazovaného systému norem. Spory tylovských diskusí tak vznikaly okolo otázky tzv. *neživotnosti* některých Tylových textů, a to raných – např.: Čestmír, Bruncvík, ale především „měšťanských" – např.: Bankrotář, Pražský flamendr, Paličova dcera, a s tím související možností úprav Tylových textů. Na jedné straně stál Jiří Hájek (spolu s ním např. Ilja Bart) se svým kritickým přístupem k J. K. Tylovi, na straně druhé ***Jan Kopecký*** obviňovaný J. Hájkem z nekritického obdivu k velikánovi. Jan Kopecký se později (už 11. 7. 1951 v LN) přibližuje Hájkovu názoru.[8] Podle ***Jiřího Hájka*** část Tylova díla už

---

[7] Hájek, J.: Úvod do diskuse v LN, 4. 2. 1951.

[8] Za nevhodné k provedení pokládá Bruncvíka, Čestmíra, měšťanské hry pak mohou snadno sklouznout k nevhodné inscenaci.

nelze hrát jinak než jako historické dokumenty, neboť žádná úprava nemůže odstranit historickou nevyzrálost nikoli J. K. Tyla, ale doby jejich vzniku. V souvislosti s Kopeckého postojem J. Hájek upozorňuje na nebezpečí jak podceňování kulturního dědictví v minulosti – za první republiky, tak jeho soudobého nekritického přijímání. Nelze přeci, tvrdí J. Hájek, popírat rozpory v Tylově díle ani jeho slabší stránky, nelze dělat z J. K. Tyla socialistu, naopak je potřeba vyzvednout z díla jen to, co může pomoci v současných úkolech, míněno v budování socialismu. Podle Jiřího Hájka je nutno si uvědomit zásadní rozpor mezi Tylovými měšťanskými hrami – z let 1845–47, s jejich pokusy sblížit měšťanstvo s lidem morální kritikou na jedné straně, a dodnes živými báchorkami a hrami historickými spojujícími budoucnost národa s bojem za osvobození lidových vrstev od národnostního i třídního útlaku na straně druhé.

Stejně tak jako si přizpůsobovali J. K. Tyla literární a divadelní teoretici, přizpůsobovala si ho i inscenační praxe. Obvyklý *mechanismus úprav* Tylových dramat na přelomu čtyřicátých a padesátých let byl velmi jednoduchý – zdůrazňovaly se myšlenky, pasáže her, které zněly pokrokově, aktuálně, naproti tomu se vypouštěly „reakční" obrazy – např. scéna smíření továrníka s dělníky v Jiříkově vidění, případně se dopisovaly aktuální pasáže – např. popisy kapitalistické ciziny ve Strakonickém dudákovi...

Tylovské diskuse znamenaly obrat. Za jejich pozitivní výsledek byla pokládána změna v celkovém chápání kulturního dědictví vyzdvihující poznání doby – historických souvislostí, okolností vzniku textu, jeho autentické podoby, teprve po tomto studiu lze uvažovat o případných nepatrných změnách textu s plným vědomím závažnosti opravy každého slova. Kromě výsledků diskuse zde však působil také oběžník ministerstva školství, věd a umění z 9. února 1951 o nepřípustnosti *„zbytečných a neopodstatněných úprav klasických děl"* určující, že hry s takovými (výše zmíněnými) úpravami, neboli vulgarizacemi nebude schvalovat k provozování. Na druhou stranu i ministerský oběžník byl považován za důsledek diskuse v Lidových novinách. A tak byl silný aktualizační inscenační trend vystřídán *„oficiálně nadekretovaným pietním přístupem k autorovu dílu."*[9]

Na díle J. K. Tyla byly často vyzvedávány rysy, které se zřetelně nedostávaly soudobému dramatu – přesvědčiví věrohodní kladní hrdinové vykreslení barvitěji než záporné postavy, kladné postavy procházející konflikty jako protiklad a vzor ztrnulých schémat mnohých soudobých her, nedeklamovaný optimismus a skutečný patos – *„tj.*

[9] Česká divadelní kultura 1945–1989, Praha 1995, s. 41.

velká myšlenka a z ní vyplývající plnost citu, pevnost jednání, bojovnost, patos vnitřní síly" – J. Kopecký[10].

V diskusích nad Tylovým dílem se však také ujasňovaly všeobecné zásady vztahu k českým klasikům, především stále se vracející diskuse o možnosti a rozsahu úprav, adaptací, tedy zásahů do textů, otázky existence neživotných mrtvých textů českých velikánů, hledání skutečně autentických textů bez zásahů dobové cenzury i autocenzury. Diskuse samy byly zároveň i sebeutvrzováním zjednodušeného kultu lidovosti, realističnosti a tendenčnosti – tedy výchovnosti a ideovosti jako hlavních zásad socialistické dramatické tvorby.

Konec čtyřicátých let a léta padesátá vyzvedla J. K. Tyla z historie, upravila si jeho portrét k obrazu svému a použila ho pro názornou prezentaci svých vlastních postulátů.

---

[10] Kopecký, J.: Náš Kajetán Tyl, vzpomínka na J. K. Tyla v den jeho úmrtí v Plzni před 95 lety, LN 11. 7. 1951, s. 5.

Drahomíra Vlašínová

Proměny hodnocení Zeyerova odkazu

Julius Zeyer, čelný představitel lumírovského křídla v české literatuře druhé poloviny 19. století, byl českou literární kritikou a poté literární historií sledován se značnou pozorností. Zájem o jeho dílo v odborných kruzích měl proměnlivou intenzitu: procházel obdobími kulminačními i útlumovými. Zejména v druhé polovině našeho století byl pak do jisté míry poznamenán i politickými vlivy.

O Zeyerových dílech v době jejich vzniku psaly nejvýznamnější kritické osobnosti doby: Jan Neruda, Eliška Krásnohorská, Jaroslav Vrchlický, J. S. Machar, F. X. Šalda, Jiří Karásek ze Lvovic, Arne Novák, T. G. Masaryk. Jejich soudy nebyly vždy příznivé, vyčítaly básníkovi zahleděnost do cizích světů a kultur a málo smyslu pro česká témata (E. Krásnohorská), obírání starých štěpů a libovolné transkribování starých lejster (J. Vrchlický), labužnické antikvářství a květnatou prázdnotu (F. X. Šalda), aby byl dokonce označen za jednoho z nejprázdnějších literátů českých a za typ katolického pozéra bez tvůrčí odpovědnosti (J. S. Machar).

Souběžně s odmítavými stanovisky a mnohdy právě jimi podněcován vznikal však na konci minulého století a v prvním desetiletí století našeho zeyerovský kult. Pokračoval pak především na začátku všech desetiletí, spojen s číslicí jedna, která přinášela dvojí Zeyerovo výročí (narození 1841, úmrtí 1901).

Boje o J. Zeyera vzplály nejprudčeji bezprostředně po jeho smrti, jak dosvědčují kontroverzně pojaté nekrology (nejostřejší odsudek z pera Jindřich Vodáka v Besedách Času) a poté v obranných akcích různého druhu. Objevují se zásadní monografické studie F. V. Krejčího (1901), Jana Voborníka (1898, 1907), Miloše Martena (1910, 1916). Začaly vycházet Zeyerovy sebrané spisy nákladem České gra-

fické společnosti Unie. Dosáhly 35 svazků (jako 35., poslední svazek vyšla již zmíněná Voborníkova monografie).

Po Zeyerově smrti na základě jeho odkazu a z finančních prostředků z pozůstalosti vznikl Fond Julia Zeyera při České akademii, který formou literárních soutěží podporoval mladou literaturu a udílel stipendia začínajícím autorům. Mezi oceněnými byli např. Metoděj Jahn, Vojtěch Martínek, Jan Vrba aj. V roce 1913 byl odhalen v Chotkových sadech Zeyerův pomník.

Mnohé tyto akce byly podníceny faktem, že se[1] *„utvořila v české společnosti po básníkově smrti, nebo spíše ještě na konci jeho života, velmi početná obec zanícených obdivovatelů, o níž dokonce padlo slovo, sekta, která potom dovedla rozvinout zeyerovský kult."*

Na budování tohoto kultu se značnou měrou podílelo i několik platonických spisovatelových přítelkyň a obdivovatelek, např. Marie Kalašová, překladatelka a beletristka, sestra operní pěvkyně Klementiny, autorka antologie nejzávažnějších myšlenek, které vybrala ze Zeyerových spisů[2], dále Anna Lauermannová-Mikschová, iniciátorka literárního salónu, vydávající pod mužským pseudonymem Felix Téver. A především malířka Zdenka Braunerová, která své zanícení pro Zeyerovu osobnost i dílo přenášela na své intimní přátele – Viléma Mrštíka[3], Miloše Martena, autora řady zeyerovských esejů. Působila i na malíře Jana Zrzavého, který po letech ilustroval např. Dům U tonoucí hvězdy (1957) a Olgerda Gejštora (1959). Patrně pod vlivem Zdenky Braunerové i F. X. Šalda zmírnil své přísné soudy o J. Zeyerovi a své hodnocení přetavil, jak dokládají pozdější stati. Mezi Zeyerovy epigony v poezii a hlavně v próze patřily spisovatelky Růžena Jesenská a Eva Jurčinová.

V už uvedených monografiích F. V. Krejčího, Jana Voborníka a Miloše Martena najdeme zásadní ideové analýzy i syntetizující hodnocení Zeyerova díla: byly nalezeny a pojmenovány tématické inspirační zdroje jeho „obnovených obrazů", které sloužily zároveň k odhalení metody jeho tvorby. Byly načrtnuty obrysy jeho příslušnosti k novoromantismu, konstatováno jeho tíhnutí ke katolické moderně a předznamenání dekadentního směru. Byly stanoveny charakteristické rysy jeho mystičnosti i mýtičnosti, fantastičnosti i fantastiky v tématice, analyzována typologie ženských postav jakožto promítnutí Zeyerova vztahu k ženám, které prošly jeho životem, byl

---

[1] Kvapil, J. Š.: Půl století Zeyerova kultu a hodnocení, in: Slovesná věda 1951, č. 1, s. 13–21.
[2] Zeyer, J.: Myšlenky. Ze spisů básníkových vybrala Marie Kalašová, Praha 1903.
[3] Otiskl stať Julius Zeyer a česká kritika v publikaci Pia desideria, 1902.

vzpomenut jeho aristokratismus i tíhnutí k prostému lidu, vztah k vlastnímu národu, který miloval a v němž se cítil cizincem.

Všechny tyto rysy Zeyerovy tvorby dále detailněji rozpracovávali další badatelé v četných drobnějších studiích, takže hned v prvním desetiletí po spisovatelově smrti se proud zájmu o jeho dílo rozléval do šíře. V této první vlně Zeyerova kultu byly vysloveny všechny základní poznatky o Zeyerově díle a jeho osobnosti. Během odlivu zájmu ve dvacátých a třicátých letech našeho století byly ještě doplňovány pracemi dílčího charakteru, spojenými především s rozborem tématických okruhů[4] a které připomínaly, mnohdy s ročním skluzem, Zeyerovo dvojí výročí.

Druhá vlna zájmu o tohoto spisovatele se vzedmula uprostřed druhé světové války, v roce 1941, na který připadla dvě kulatá výročí – sto let od narození a čtyřicet let od smrti. Je až s podivem, že v té době mohlo vyjít tolik knižních a časopiseckých prací o autorovi, na kterého se vztahovaly protižidovské zákazy, neboť J. Zeyer byl po matce židovského původu a např. na gymnáziích nesměl být zastoupen v maturitních otázkách.

Z cenných monografií připomeňme dílo Zeyerovy obdivovatelky a epigonky Evy Jurčinové (vlastním jménem Anna Weberová) Julius Zeyer[5]. Ač má dosti beletrizovanou podobu (např. zachycuje scénu, v níž Zdenka Braunerová vhazuje do rozbouřených mořských vln jeden ze svých nejlepších obrazů, aby tak dokázala přihlížejícímu J. Zeyerovi, že jeho lásky by si cenila více než své práce), vyslovuje se dosti zajímavě a podstatně jak k Zeyerově osobnosti, tak i k míře citovosti a citlivosti v jeho díle. Už předchozí badatelé jej často označovali za básníka ženy a ženské vášně (v typologii ženských hrdinek J. Zeyer zpodobuje dva vyhraněné typy: ženy-anděla a ženy-démona).

Z pera Václava Renče vyšla třicetistránková knižní studie Julius Zeyer[6]. V ní vyslovil myšlenku, že *„dílo Julia Zeyera zdaleka nevydýchalo všechen život, ba naopak, že jsou v něm skryty zásoby nových a dosud neuplatněných funkcí, pro něž životní význam tohoto díla bude ještě vzrůstat, místo aby se umenšoval"*. Bohužel však ani v obrysech nepojmenoval ony funkce a básnickým slovem víceméně rozvedl poznatky předchůdců.

S ročním skluzem vyšla v roce 1942 monografie z pera olomouckého literárního historika J. Š. Kvapila Gotický Zeyer[7]. Pro autora se Zeyer stal (můžeme říci) celoži-

---

[4] Např. Novák, V.: Julius Zeyer, Praha 1920; Augusta, V. M.: Mystika Julia Zeyera, Praha 1928.
[5] Podtitul Život českého básníka, Praha 1941.
[6] Podtitul Poznámky k jubileu, Praha 1941.
[7] Praha 1942.

votní láskou, a to od dob studií (doktorát získal v r. 1928 prací Starofrancouzské prameny Karolínské epopeje a otázky parafráze u Julia Zeyera). V průběhu třicátých let pořídil četné výbory ze Zeyerova díla. J. Š. Kvapil, školením a badatelským zájmem romanista, staví své hodnocení J. Zeyera na jeho obdivu k francouzské gotice (v literatuře a zejména architektuře). Hledá promítnutí tohoto obdivu nejen do tematiky, ale i do stavby díla a především do způsobu myšlení, tj. ve filozofii života vůbec, která prolnula ve vzácné jednotě z autorova života do celého jeho díla.

V duchu obdivu se pak nesla i další Kvapilova zeyerovská činnost vydavatelská (od r. 1941 pro nakladatelství Unie redigoval Vybrané spisy Julia Zeyera. Po prvním svazku, nazvaném Básně a pozastaveném německou cenzurou, bylo vydávání obnoveno r. 1947 a do ukončení v roce 1949 vydáno celkem 12 svazků).

V roce Zeyerova jubilea připravoval svou studii i Julius Fučík. Psal ji v ilegalitě, zůstala v rukopise a vyšla poprvé až v roce 1946 v souboru Tři studie. J. Fučík se soustředil na vysledování procesu autorova vymaňování se ze zajetí příslušnosti k měšťácké třídě, k hledání cesty, která jej vedla k poznání sociální poroby a odtud k rozjitřenému sociálnímu cítění, které nejzřetelněji vystupuje v novele Samko Pták (Tři legendy o krucifixu, 1895). J. Fučík kořeny spatřoval v pohádkách a pověstech, které chlapeckému J. Zeyerovi vyprávěla česká chůva z lidu.

Fučíkův jednostranný a poněkud zúžený pohled fungoval po několik desetiletí po Únoru jako kultovní zaříkadlo a sehrál roli ideologického ochranného štítu (J. Zeyera nepostihl zákaz jako mnohé jiné autory, byť mnoha svými rysy, především duchovním aristokratismem a náboženským smýšlením, novému režimu nemohl vyhovovat).

Přesto od druhé poloviny padesátých let, po šestileté pauze ve vydávání Vybraných spisů jsou Zeyerova díla zařazována do edičních plánů, postupem času se však omezují na ta, jejichž uměleckou hodnotu a životnost prověřil čas: Román o věrném přátelství Amise a Amila (vydává se jako kniha pro mládež), Jan Maria Plojhar, Dům U tonoucí hvězdy, Tři legendy o krucifixu, Radúz a Mahulena (o této hře jsem si dělala statistiku, skoro každý rok některé z našich divadel uvedlo nové nastudování, r. 1971 byla hra zfilmována) a také výbory z Karolínské epopeje, většinou určené dětem.

Vznikly rovněž nové zeyerovské studie, vydané knižně nebo časopisecky[8], a několik studií Jaroslavy Janáčkové přiřazených jako doslovy k novým vydáním[9].

---

[8] Např. Honzíková, M.: Julius Zeyer a Vilém Mrštík, dvě možnosti moderní české prózy, Praha 1971.

[9] Např.: Epické zpěvy, Praha 1988, Československý spisovatel, kde je v ediční poznámce poprvé otištěna péčí A. Sticha necenzurovaná podoba básnické skladby Troje paměti Víta Choráze.

Do roku 1989 vyšla i celá řada Zeyerovy korespondence, několik desítek knih, protože J. Zeyer si hojně dopisoval s různými osobnostmi kulturního světa: s rodinou Kalašových, Zdenkou Braunerovou, Františkem Bílkem, s polskými básníky, Růženou Jesenskou a dalšími. K nejcennějším edicím náleží obsáhlá korespondence s J. V. Sládkem, kterou k vydání připravil J. Š. Kvapil[10].

Souhrnně lze však konstatovat, že v záplavě zeyerovských studií nedocházelo k zásadnějším objevům, spíše k opakování postulátů už řečených, k rozmělňování poznatků učiněných na počátku zeyerovského kultu J. Voborníkem a F. V. Krejčím. Tuto únavu z přílivu nenové literatury a její šíře se pokusil překonat hlas bohemisty ze zahraničí. Anglický literární historik Robert Pynsent vydal anglicky v roce 1973 v Paříži monografii Julius Zeyer. The Path to Dekadence. V ní sleduje Zeyerovo místo v rámci české i evropské dekadence (u nás je považován za předchůdce, Pynsent jej staví do hlavního proudu). Jako snad jediný se pokouší charakterizovat na základě srovnání (např. s Karolínou Světlou) Zeyerův osobitý styl a v souvislosti s ženskými hrdinkami jeho tvorby a jejich předobrazy ze Zeyerova života vyslovuje domněnku o jeho homosexualitě, úzkostlivě zakrývané iluzí o nenaplněné celoživotní lásce k Anně Stoneové, manželce anglického průmyslníka.

Blížíme se k dalšímu kulatému výročí: v roce 2001 uplyne 160 let od narození a sto let od úmrtí tohoto dosud inspirativního a patrně ze současníků nejuctívanějšího spisovatele. Naše devadesátá léta již přispěla několika díly k oživení básníkova odkazu[11]. Hru Radúz a Mahulena využil pro muzikál autor hudby a textu písní Petr Ulrych (premiéra v Městském divadle Brno 1997).

První soukromý literární památník v naší republice, který r. 1991 otevřeli manželé Šmikmátorovi k poctě Julia Zeyera, zatím o sobě příliš vědět nedává. Libocká vila, patřící kdysi spisovatelově matce Eleonoře Zeyerové, stala se péčí jeho pozdější majitelky Anny Lauermannové-Mikschové (= Felix Téver), rozvedené manželky Jungmannova nepodařeného vnuka, centrem kulturního a společenského života v Praze na přelomu století a rovněž jedním z ohnisek Zeyerova kultu.

Jiný čas – jiné modly. Dobu, kdy ženy s obdivem vzhlížely k vyvoleným básníkům a pak šířily jejich myšlenky, či podle nich dokonce i žily, odvanulo celé jedno století. Zeyerovo dílo jako celek dnes samozřejmě neobstojí. Kdo by dnes četl

---

[10] Praha 1957.

[11] Např. studie J. Meda o vztahu J. Zeyer – F. Bílek v publikaci Spisovatelé ve stínu, Praha 1995, doslov J. Janáčkové k novému vydání románu Jan Maria Plojhar, Praha 1996, komentovaná edice O. Svozila a S. Batůška korespondence mezi J. Zeyerem a K. Dostálem-Lutinovem, Brno 1997.

Kunálovy oči nebo Blaho v zahradě kvetoucích broskví? Zůstalo několik titulů, které prověřil čas, hrst myšlenek, obrysy prudkých vášní a útržky z vnitřního světa básníka, který věděl, co je národní čest a hrdost – i kultura duše. To je trvalé, co zůstalo ze Zeyerova kultu.

Vladimír Pfeffer

Petr Bezruč přede dveřmi

Nepopírám, že volba dvojznačného názvu má hned na začátku vyvolat v posluchači poznání potřeby dvojího přístupu k otázce řešené na naší konferenci sice převážně na osobnostech jednotlivých velikánů, ale v obecnosti se dotýkajícího zadání konference jako celku. Je přece zřejmé, že stojíme-li přede dveřmi, může to být stav dvojí skutečnosti – chystáme se do dveří nově či opakovaně vstoupit, anebo jsme se ocitli přede dveřmi dobrovolně či z donucení po předchozím radostném či nevítaném pobytu uvnitř.

I my se nacházíme přede dveřmi se záměrem historického poznání, o kterém platí všechny složitosti jeho náročného gnozeologického výkladu. Na jedné straně tu stojí bohužel stále se opakující naivita, jež některé hodnotitele minulého, např. i díla našich literárních velikánů, vede k posuzování podle měřítek našeho současného života, našich pravd a hodnot. Tu se ocitáme před nebezpečím naslouchání hlasu minulosti bez jejího kritického posouzení, naslouchání, které minulost neodhaluje a neodkrývá její skrytý význam. Připomeňme si tu již zkušenost Friedricha Nietzsche, který upozorňoval na povinnost minulost interpretovat, protože pravý či skutečný smysl se k nám dostává jen maskován ideologiemi. V tomto duchu má ostatně sám ***Petr Bezruč*** a jeho dílo své historické zkušenosti v letech uplynulých i současných. Zatímco byl dříve ideologicky jednostranně zneužíván z důvodů třídního chápání společnosti, jež jeho dílo s konkrétností a umělecky hlubokou působivostí zobrazuje, či nacionálně využit v obrazech hynoucího kmene utlačovaného nelítostnými představiteli jiných národů, dnes opětovně je z ideologického pohledu potíž s Bezručovým dílem pro jeho dědictví nehodící se do žádné ze současných vládnoucích ideologií. Oficiální reakce je poměrně jednoduchá – Bezručovo dílo se nově nevydává, o jeho odkazu se nahlas ani potichu nehovoří – a důsledek je poměrně prostý: o čem se nehovoří, jako by neexistovalo. Jenže –

i v šípkovém království, jak je všeobecně známo, přijde po čase princ a probudí nejen Šípkovou Růženku, ale i celé království...

A tak se dostáváme k druhé stránce možného, tentokráte ale vědeckého poznání a výkladu úlohy a místa historicko-společenského poslání a odkazu našich minulých velikánů: je třeba je chápat z nich samých, nepodřizovat je měřítkům přítomnosti, vymanit je z předsudků doby, v níž žijeme.

Tento problém uchopení historického momentu v naší současnosti je jistě mnohem širší než jen bezručovský, či literárněhistorický. Dá se říci, že je problémem humanitních věd jednotlivě i v celku, tedy je problémem obecně filozofickým, s nímž se setkáváme u řady jejich představitelů. Jde o metodu humanitních věd, jež odmítá naivní následování nějaké tradice nebo nějakého celku tradičně přijímaných pravd a zaujímá vůči všemu, co mu je tradicí předáváno, reflexivní postoj. Toto reflexivní dějinné vědomí nepřebírá zbožně minulost, nýbrž o ní přemýšlí, zasazuje ji do kontextu, z něhož vyrůstá, aby zjistilo její relativní význam a hodnotu, jež mu přísluší.

Takovéto reflexivní chování vůči tradici je onou interpretací, jež se stává základní metodou humanitních věd o historickém a sociálním vývoji společnosti, problémem samé filozofie. Porozumění historické tradici, její kultivování, rozvoj a pokračování v tom, co uznáváme jako potřebné přijmout a produktivně si osvojit rozvojem předávaných obsahů, to je nezbytná cesta našeho interpretačního přístupu k odkazům minulosti.

A co je důležité, jak se domnívám s odkazem na Gadamerovo chápání dějinného vědomí, nejde tu o zanedbání či přecenění problému časové vzdálenosti minulosti. Byl to především naivní předsudek historismu, který se domníval, že můžeme být historicky objektivní v posuzování minulosti, když se postavíme do perspektivy její doby a budeme myslet v pojmech a představách vlastních této době. Časová vzdálenost není tu předmětem zdolávání a překonávání, nýbrž je živou kontinuitou prvků, jež se hromadí, stávají tradicí, jež nám zjevuje vše, co si neseme s sebou do minulosti, vše, co je nám předáváno. Časová vzdálenost je oním filtrem, který děje a věci filtruje a zbavuje je dobových předsudků aktuálnosti. Odlišit kriticky předsudky, jež nás zaslepují, od těch, jež osvětlují, falešné od pravdivých, to je cesta a možnost pro jiné, nové vidění tradice. A tu je před vámi první závěr našeho jiného přístupu k odkazu velikánů, návratu k nim: překonání našich předsudků nás musí nutit k radikální reflexi nové otázky, nového tázání se na jejich dílo dnes. Dialektika vztahu starého předsudku a nového přesvědčení je nedílnou součástí procesu, který provokuje náš proces poznání, univerzální zprostředkovatel, jímž je neustálý proces tázání, zůstává stálou

a otevřenou možností odkrývání poselství velikánů minulosti. Oni nejsou ani historickým předmětem ani subjektivní historickou iluzí nějakého stálého univerzálního interpreta. Musíme jim porozumět cestou zprostředkování minulosti a přítomnosti i zpracováním nových autentických projektů, přiměřených předmětům porozumění. A tím se znovu a opakovaně stává samotné literární dílo a jeho jazyková interpretace. Klíčovou úlohu fenoménu jazyka v tomto procesu kladu jako nepominutelnou existenciální podmínku začátku i soustavnosti daného procesu poznání a výkladu.

Cesta k velikánům není tedy návratem, ale naším opětovným a opakovaným vykročením. Stojíme opakovaně přede dveřmi Bezručova díla a počítáme s tím, že jsou nám stále otevřeny. Je na nás, abychom do nich opětovně, ale i toužebně znovu vstupovali.

Jiří Demel

Návraty také k menším.

K „Zápisníku zmizelého" Ozefa Kaldy

Rozlišit, co či kdo patří v literatuře, v umění k velkým nebo menším, asi zůstane vždy problémem, otázkou úhlu pohledu. Proto si dovoluji několik připomínek k textu a autoru díla, jež je asi známější v hudební podobě než literární, ale do literatury patří a ne k nejmenším.

Někteří z vás snad vědí, že se mi před dvěma roky zásluhou materiálu, který pečlivě shromáždil chemik Dr. Jan Mikeska, podařilo zjistit, že autorem básnické skladby **Z péra samoukova** (uveřejněna jako anonym v Lidových novinách 1916), jež je známější pod názvem **Zápisník zmizelého**, který mu dal při zhudebnění textu Leoš Janáček, byl Ozef Kalda.

Nechci se vracet k tomu, jaká náhoda k objevu přispěla, a nechci zde opakovat, jaké důkazy kromě vlastního přiznání autorova byly sneseny.

Chci spíše nadhodit několik otázek, které byly v podstatě již položeny Dr. Dagmarou Jaklovou-Oravovou při rozhlasovém vysílání o Zápisníku zmizelého, ale do éteru se pro nedostatek času nedostaly. Text Zápisníku zmizelého byl obecně přijat jako vynikající básnické, jazykové, etické dílo prakticky všemi odborníky. První na jeho nesporné hodnoty upozornil František Trávníček, který konstatoval, že autorem nemůže být prostý vesnický mladík, ale zkušený spisovatel, básník. Dr. Pavel Pešta zdůraznil, že text netvoří 23 krátkých samostatných básní, ale jde o promyšlenou, pečlivě komponovanou skladbu.

Nejen geniální Janáčkovo hudební zpracování, ale i kvalita básnického textu vedla již během jednoho roku po premiéře 1921 k přeložení do němčiny, angličtiny, francouzštiny a nedávno dokonce do japonštiny. Skladba byla pro zajímavý námět a působivé poetické zpracování dvakrát zfilmována, jednou Jaromilem Jirešem, po-

druhé Václavem Kašlíkem pro mnichovskou a pražskou televizi. Antonín Kybal vytvořil na téma Zápisníku pozoruhodný gobelín. O aktuálnosti textu i pro mladší generaci svědčí, že v roce 1969 *Zápisník zmizelého* recitovala na Moravském festivalu poezie ve Valašském Meziříčí jeho vítězka Alena Kapustová.

Asi desetkrát byla tato básnická skladba vydána našimi bibliofily. Ilustrační doprovod k ní vytvořili naši přední malíři Ferdišem Dušou počínaje až k světově proslulému cyklu šesti grafických listů Karla Demela, který vydala Lyra Pragensis (1980). Tento výtvarník prohlásil, že by si na čistě regionální text netroufal vytvořit výtvarné dílo, ale skladba ho upoutala nejen jako hudební opus, ale též citlivým zpracováním básnickým a tématem obecně lidské platnosti.

Problémem textu Zápisníku zmizelého ovšem je, že je napsán ve valašském nářečí, a proto bývá považován za dílo regionální. I zde má však Zápisník zvláštní postavení. Když ***Jan Misárek-Slavičinský*** vydal svou povídku **Vlk Krampotů**, (Jiří Mahen ji považoval za nejlepší moravskou povídku své doby), musel ji doprovodit mnohastránkovými poznámkami vysvětlujícími nářeční slova, aby text byl čtenářům srozumitelný. Je napsána rovněž ve valašském dialektu. Ozef Kalda připojil ke svému Zápisníku jen šest takových poznámek. Vývoj v tomto směru dokončil ***Ladislav Nezdařil***, který ke svým **Horním chlapcům** nepotřeboval žádnou vysvětlivku, ač také psal v tomto nářečí.

Ostatně mnozí naši soudobí autoři píší jazykem, který má mnohdy blíže k hantýrce než k hovorové češtině, a zejména starší čtenáři občas v jejich pracích postrádají vysvětlení některých slov nebo úsloví. O. Kaldovi možná pomohlo, že žil později v Praze a pro Pražany méně srozumitelným slovům se záměrně vyhýbal. A moravsko-slovenská nářečí mají dnes ke spisovné i obecné češtině blíže než současná řeč lidí kolem Prahy.

Považuji za potřebné, aby se skladbě tak významné básnické hodnoty, jakou **Zápisník zmizelého** má, dostalo patřičného místa ve vývoji české poezie. Nesporně patří k básnictví přelomu 19. a 20. století. Ptám se však, má blíže k poezii Hlaváčkově nebo ke *Splavu* Fráni Šrámka, s nímž má společnou dobu vzniku i erotický náboj, nebo souzní třeba s Petrem Bezručem?

Kaldův verš určitě souvisí s lidovou poezií, ale Zápisník zmizelého není poezií ohlasovou. Je skladbou na svou dobu moderní. Bylo by však třeba pečlivě prostudovat Kaldův vztah k valašské lidové písni. V jeho prozaických pracích, **Ogarech**, **Jalovinkách**, jsou často citovány verše lidových písní, ale mnohde jde asi o jejich Kaldovu nápodobu. Jen odborník, znalec valašské písně, je může od sebe odlišit.

Podobně je tomu u Kaldova libreta k dětské opeře Jaroslava Křičky **Ogaři**. (Upozorňuji, že Kaldova prozaická prvotina *Ogaři*, nemá téměř nic společného s libretem.) U této práce by bylo asi vhodné si povšimnout také způsobu zpracování námětu, které má něco společného s Poláčkovým románem *Bylo nás pět*, i když nápad, aby si děti hrály na zbojníky, patří zřejmě Jaroslavu Křičkovi.

Ještě jednu otázku závěrem nadhazuji a s určitými téměř aktuálně politickými rozpaky. L. Janáček si ve střední části své skladby Kaldův text trochu upravil. Zatímco Kaldova cikánka se ve své písni ptá, zda má cikán právo na svou vlast, L. Janáček tento motiv pomíjí a v duchu své pozdní lásky ke Kamile Stösslové rozezpívává velikou melodii vášnivé, hluboké, krásné obecně lidské lásky. Nebylo však Kaldova znění trochu škoda?

Jsem přesvědčen, že právě vynikající kvality Kaldova textu, jeho nesmírná působivost, umožnily L. Janáčkovi vytvořit ze **Zápisníku zmizelého** vokální dílo, které nemá ve světové hudební literatuře obdoby. Proto by si i Kaldův básnický text zasloužil důkladného odborného zpracování a zařazení do kontextu české poezie.

Ivana Kolářová

Vyjadřování emocionálních prožitků jako jeden z motivů výstavby povídek J. Čepa a K. Schulze

Povídková tvorba ***J. Čepa*** bývá srovnávána s tvorbou jeho současníků – *J. Durycha*[1] , popř. i *J. Demla*[2]. Hodnocení Čepova přístupu k postavám krátkých próz však dává možnost srovnání s krátkými prózami jeho dalšího současníka katolické orientace – ***K. Schulze***. Nabízí je charakteristika Schulzova slovesného umění vyjádřená slovy L. Soldána: *„Právě láska k bídě tohoto světa, k jeho ubožákům, bezprizorným a žebrákům patřila k základním stimulům při zrodu náboženské víry Karla Schulze, při jeho konverzi ke katolictví"*[3]; *„Jestliže jako vyznavač poetismu chtěl Schulz nacházet a demonstrovat novou krásu civilizace a exotiky (přestože ‚novou', přece je vnější), jde mu nyní o objevování, odkrývání a ve shodě s katolickým vyznáním doslova ‚zjevování' krásy vnitřní, duchovní. Ano, bezpochyby je to leckdy hledání krásy ‚šklebu', nalézání krásy přímo bizarní. Nutno však neztrácet ze zřetele, že prostředkem i cílem stává se tu symbolika krásy, zdůraznění její pomíjivosti, gesta krásy, lomu, záblesku krásy v šedi reality"*[4]. K. Schulz často postihuje především intenzivní emocionální zážitky svých postav, v nichž někdy splývá vnímání reálných jevů na straně jedné a zdánlivost a snové představy na straně druhé. Důraz na vnitřní prožívání člověka je nápadný i v po-

[1] Med, J.: Jan Čep. Básník jitřního zraku, List pro literaturu 1990, č. 4, s. 8.
[2] Zacha, E.: Slovo o Janu Čepovi, Proglas 1990, č. 2, s. 104–105.
[3] Soldán, L.: Doslov, in: Schulz, K.: Tvář neznámého a jiné prózy, Třebíč-Rosice u Brna 1998, s. 212.
[4] Tamtéž, s. 213–214.

vídkách ***J. Čepa***,[5] jeho hrdinové se někdy dostávají až do zajetí silných pocitů osamělosti, stesku a úzkosti[6]. P. Hora poukázal na skutečnost, že J. Čep využívá obrazných emocionálně zabarvených výrazů a nevyhýbá se ani slovům zabarveným pejorativně (*kolohnát, hovado, chamraď, fláma, fiflena, coura, šmudla, bestie, šlumpna, ksichty, fakani, hafan...*); jejich negativní vyznění v textu vyvažují eufemismy, např. *vracel se nepříliš časně*; *mdlým odleskem kalných jiter*; *nenašel kliku napoprvé.*[7]

Negativní citové zabarvení jednotlivých jazykových prostředků i celých textových pasáží působí jako výraznější spíše u K. Schulze než u J. Čepa. V ***Schulzových*** povídkách bývají do popředí stavěny neobvyklé rysy postav, prostředí, zvláštnost až bizarnost situací a jejich negativní stránky[8], srov.:

(1) *Do Brna přijel pozdě večer, byla zima, trochu blátivého sněhu leželo v ulicích a do něho kalně svítily lucerny, nažloutlé jak boule hnisu. První dojem byl ze všeho nejodpornější. Byl špinavý zimní večer, ulice od nádraží byla šedivá a výkladní skříně svítily mdle a napůl osleplé. Ohavné činžáky trčely do tmy a po nich běhaly skvrny světla. Díval se překvapeně do tváří lidí, a tyto tváře byly netečné, unavené a lhostejné. Pak později tam potkával lidi s umělým veselím a lidi na nekonečných cestách, a všichni byli takoví.* (K. Schulz: Per amica silentia lunae, s. 55[9]).

(2) *Město bylo stále temné, ač podle toho, co viděl kolem sebe, by se zdálo, že život je veselý. Nikdy tomu nerozuměl. Ulice pulzovaly klidným tempem, prostor v nich se úžil, vzduch byl suchý a bavlněný prach vyletoval z tkalcovských továrních strojů, básníci se zde vraždili pro severskou nemoc a olejovitá sedlina továrních ulic čpěla do listnatých lesů, rozehřátých neustále se měnícími barvami. I hříchy zde byly olejovité, i práce olejovitá.* (K. Schulz: Per amica silentia lunae, s. 55).

Nepříjemná, až depresivní atmosféra večerního Brna je postihována slovy vytvářejícími obraz nevlídného počasí (*zima, blátivý sníh, špinavý zimní večer*), nečistého nočního města (*kalně svítily lucerny, skvrny světla, šedivá... ulice, ohavné činžáky*),

---

[5] V tomto příspěvku nás zajímá výhradně meziválečná povídková tvorba tohoto autora.

[6] Med, J.: c. d., s. 8; Novák, A.: Stručné dějiny literatury české, Olomouc 1947, s. 676; Zacha, A.: c. d., s. 105.

[7] Expresivní zabarvení těchto výrazů hraničí s vulgárností. Zřejmě je však rozdíl v tom, jak působí na dnešního čtenáře Čepových povídek a jak působily na čtenáře 20.–40. let. Srov. Hora, P.: K některým aspektům slovesného umění Jana Čepa, Česká literatura 1998, s. 603.

[8] Čeští spisovatelé 20. století, Praha 1985, s. 556–558; Justl, V.: Proměny a konstanty Karla Schulze aneb Cesta krásy, in: Schulz, K.: Blázen před zrcadlem a jiné prózy, Praha 1966, s. 7–28; Novák, A.: c. d., s. 682–683; Soldán, L.: c. d., s. 214.

[9] Všechny citáty K. Schulze z: Schulz, K.: Tvář neznámého a jiné prózy, Třebíč-Rosice u Brna, 1998.

odpovídají jí i výrazy charakterizující náhodně potkané lidi (*tváře netečné, unavené, lhostejné; lidi s umělým veselím...*). Text (2) obsahuje řadu výrazů, kterými se autor zřejmě snaží u čtenáře navodit nepříjemné pocity: *vzduch byl suchý a bavlněný prach vyletoval...; olejovitá sedlina továrních ulic čpěla do listnatých lesů; hříchy olejovité; práce olejovitá.*

V povídce *Blázen před zrcadlem* (zejména v jejích úvodních pasážích) je detailně vykresleno nepříjemné, až odpuzující prostředí opuštěného domu, korespondující se stručným postižením charakteristiky jeho majitele:

(3) *Za posledními domky továrního předměstí se musilo jít ještě kus cesty úhorem přes železniční trať a pak dál po žloutnoucí, vyprahlé trávě podél hromad všelijakých odpadků, hnijících kostí, hadrů a různé sem odhozené veteše, tak naprosto nepotřebné, že ani ti nejchudší z blízké vagonové kolonie v ní už nic nehledali. Slunce zde svítilo tak, jako svítí jen na periferii, a jeho rezavé světlo se plouhalo po haldách zkrouceného plechu a železa, po kalných střepinách rozbitých lahví a po několika málo akátových keřích, dusících se ve vápencovém prachu. Kaluž vody hnila u cesty a vítr z továrních komínů sem zanášel palčivě štiplavý kouř, vše bylo šedé a zchátralé a toliko večerní temnota, zastírající tuto nezměrnou ohyzdnost, byla zde asi milostivá a* milosrdná... (K. Schulz: Blázen před zrcadlem, s. 99).

(4) *Pro každého jiného byl dům nápadný pouze svou ohyzdností. Trčel v prázdném prostoru na kopci jako šedý morový sloup, jehož světci byly zchátralé postavy tuláků a nevěstek, plížící se k němu jako k poslednímu útulku svého náhodného noclehu, vydané jako on všem nepohodám, bouřím a lijákům.* (K. Schulz: Blázen před zrcadlem, s. 99).

(5) *Byl to malý, hubený človíček žlutavě chorobné pleti, s nízkým čelem a protáhlého obličeje; s nikým se nestýkaje, samotářsky zde bydlil uprostřed svých sbírek...* (...)[10] *... ale často svítíval až dlouho do noci a pak osvětlené okno leželo na husté tmě jak padlá dohasínající hvězda. Jeho smrt se poznala až za velmi dlouhou dobu, takřka náhodou, a mrtvola byla odnesena již v rozkladu. Písemnosti nezanechal žádné, a tak tento život se skončil stejně nepoznán, jako nezpoznaný trval mezi cizími. V domě opatřeném jen několika kusy nejnutnějšího nábytku, ostatně ihned ukradenými, byly nalezeny jen upomínky z jeho cest, svědčící, že cestoval dlouho, hodně a daleko. Byly zde všelijaké podivné nástroje a divošské, barbarské masky, velmi odpuzující a jakoby sňaté s tváří lidí udávených, různé zbraně, jaké si mohla vymyslit jen nejrafinovanější krutost...* (K. Schulz: Blázen před zrcadlem, s. 100).

---

[10] (...) signalizuje, že část textu byla vynechána.

Z textu (5) je zřejmé, že K. Schulz si vybírá postavy pohybující se spíše na periferii společnosti kvůli chudobě, nemoci, popř. kvůli podivínské povaze. Jejich vlastnosti a chování mohou budit spíše antipatie, až odpor, srov. i text (6):

(6) *Tedy: Voršila je stará, bláznivá žebračka, věc pro posměch. Tato drobná a vyschlá stařena má úzký ptačí obličej, zakřivený nos, vrásčitou tvář a široký, slaměný klobouk, rozmočený nesčíslnými lijáky, dávno spálený sluncem a vždy natržený pouličními rvačkami. Zpod něho visí zprahlé chuchvalce šedých vlasů, zpečených nečistotou. Je to obvyklá, všední žebračka, na které není nic důležitého, ani významného.* (K. Schulz: Balada o deštníku, s. 81).

Působivost negativně zabarvených expresivních substantiv (*periferie, prach, odpadků, veteše, ohyzdnost, tuláků a nevěstek, lijákům, krutost, žebračka, chuchvalce, nečistotou*), adjektiv (*zkrouceného, rozbitých, šedé a zchátralé*) nebo sloves (*hnila, zanášel, trčel*) bývá zvýrazněna i jejich spojením, srov.: *hnijících kostí, hadrů; kalných střepinách rozbitých lahví; dusících se ve vápencovém prachu; vítr... sem zanášel palčivě štiplavý kouř; kaluž vody hnila u cesty; trčel v prázdném prostoru u cesty jako šedý morový sloup; divošské, barbarské masky, velmi odpuzující; lidí udávených; zakřivený nos; klobouk, rozmočený nesčíslnými lijáky; zprahlé chuchvalce šedých vlasů, zpečených nečistotou.* V kontextu citově zabarvených výrazů získávají negativní expresivitu i slova vyjadřující např. pouhou intenzitu, např. *nezměrnou ohyzdnost, nejrafinovanější krutost, drobná a vyschlá stařena, úzký ptačí obličej, pouličními rvačkami*, přirovnání s využitím oxymora *jak padlá dohasínající hvězda.*

Zdůrazňování nepříjemných rysů postavy nepatří právě k typickým rysům povídek ***J. Čepa***. S takovým přístupem se setkáváme v Člověku na silnici, ovšem vykreslení osobnosti J. Rypáčka vyznívá více jako postižení bezbrannosti než odpudivosti:

(7) *Sotva krám zařídili, zdál se špinavý a starý. Na stěnách se objevily syrové šmouhy, z podlahy vyrazila píseň, zrcadla zašla, mísy se kus urazilo. Holič postával přede dveřmi v plášti, který hned první den vypadal nečistý, a kouřil cigarety, lelkuje po lysém prostranství s několika stvoly vrbiny a lopuchu. Byl mladý a bledý, s pihami v obličeji a se stínem zasmušilosti v očích. (...) Ale i tady se všecko brzy pokrylo korou lepkavé šedi, věci pustly a oprýskávaly, duše churavěla znechucením. Stávalo se, že neměl co dělat od rána do večera, a zákazníci, kteří sem zabloudili, opovrhovali pudrem a kolínskou vodou.* (J. Čep 1991: Člověk na silnici, s. 298).

(8) *A ke všemu to jméno, Rypáček! Josef Rypáček! Zastavoval se v své osamělosti před zrcadly v krámě a zpytoval nemilosrdně tvář hledící z šedě stříbrné plochy, vyjevené a zlé oči, plné smutku a žízně, vpadlé tváře, strnisko ryšavých vousů. Tak sám*

proti sobě, prázdný a ostrý na všechny strany! Josef Rypáček! Tohle je on a tohle má všecko okolo sebe, něco, co nechtěl a co už ze sebe nemůže střást. (...) *Pak přišlo dítě, nové starosti, krám stále prázdný, před okny rozbité střepy, smetí, popel a hnus a temný kvas vzpoury.* (J. Čep 1998: Člověk na silnici, s. 299[11]).

(9) *Jindy se mu stávalo, že se octl za úsvitu na cestě k svému předměstí a motal se jako opožděný noční motýl mezi šedými zdmi, jejichž okna se ještě neprobudila.* (...) *Pak se silnice protáhla do polí, před jarem ještě černých a syrových, a jeho sešlapané opatky ťukaly chabě do vyčnívajícího kamení.* (J. Čep 1991: Člověk na silnici, s. 300).

(10) *Močály starého řečiště byly napojeny z ledových ker a voda mezi kamennými břehy tekla tvrdě sinavá.* (J. Čep 1991: Člověk na silnici, s. 301).

V textech (7)–(10) vedle expresivních slov vyvolávajících nepříjemné pocity (*špinavý, šmouhy, plíseň, zašla, nečistý, korou lepkavé šedi, oprýskávaly, znechucením, opovrhovali*) získávají negativní zabarvení také výrazy *starý* (ve spojení se slovem *špinavý*), *syrové* (ve spojení se slovem *šmouhy*), *urazilo se* (*kus mísy*), *lysém* (ve spojení s výrazem *prostranství*), *vyjevené* (ve spojení se slovem *zlé*), a v přirovnání dokonce i výrazy *stvoly vrbiny a lopuchu* (situované na *lysé prostranství*). Působivé je využití oxymora *tvář hledící z šedě stříbrné plochy, vyjevené a zlé oči*, v němž se spojily výrazy s protikladnou emocionální stylovou hodnotou. V ukázkách z povídek J. Čepa evokují příbuznost s jazykovými prostředky líčení v povídkách ***K. Schulze*** výrazy *zežloutla, rozbité střepy, smetí, popel, hnus a temný kvas*, (*voda*) *tvrdě sinavá* (srov. v Schulzových textech *lucerny, nažloutlé jak boule hnisu*; *olejovitá sedlina*; *hnijících kostí, hadrů*; *zchátralé postavy tuláků a nevěstek*; *divošské, barbarské masky*; *sňaté s tváří lidí udávených*). Nechybí ani oxymoron *motaje se jako opožděný noční motýl* (noční motýl je většinou spojován s představami krásna). Následující úryvky z ***Čepových*** textů ukazují, že je v nich využíván kontrast, a to mezi výrazy vyjadřujícími lítost (*ubohá žena, marný a zoufalý pláč*) a odpor (*skučení, jak dravec rve zobákem kusy krvavého masa*). Neobvyklé je spojení jazykových výrazů postihujících negativní vztah, rozpaky až nechuť (avšak nikoli odpor) hlavního hrdiny (Cyrila) i k ženě, u které bychom předpokládá-li, že v senzitivním člověku vyvolá spíše soucit:

(11) *Tvář ubohé ženy se zase stáhla a z ňader se jí vydralo žalostné skučení.* (J. Čep 1991: Můra, s. 101).

(12) *Cyril vyskočil z postele a poslouchal ten pláč, pronikající z pokoje paní Frýbortové, marný a zoufalý pláč, drásající nitro nešťastné ženy, jako dravec rve zobákem kusy krvavého masa.* (J. Čep 1991: Můra, 103).

---

[11] Všechny citáty J. Čepa z : Čep, J.: Dvojí domov, Praha 1991.

Schulzovy texty (1)–(6) a texty J. Čepa (7)–(12) ukazují, že možnosti jazyka vyvolat nepříjemné prožitky nejen citové, ale také fyzické – zápach, pocit prašnosti, mastnoty, nečistoty (např. *hnijících kostí, hadrů...; dusících se ve vápencovém prachu, kaluž vody hnila u cesty*; *palčivě štiplavý kouř*) využívá ve větší míře K. Schulz, ale i J. Čep líčí někdy prostředí, postavy a situace, do nichž se dostávají, naturalisticky a se zdánlivou bezohledností[12]; avšak slova a slovní spojení *krám... špinavý a starý, korou lepkavé šedi, oprýskávaly, střepy, smetí, popel, hnus...* charakterizují prostředí sice nečisté, zanedbané, ale ne odpudivé do té míry jako prostředí líčené K. Schulzem. Osobní charakteristiky *vypadal nečistý a kouřil cigarety*; *žalostné skučení, drásající nitro nešťastné ženy, jako dravec rve zobákem kusy krvavého masa* mohou totiž vyvolat představu člověka vzbuzujícího odpor, ale také člověka nešťastného a nenáviděného více sebou samým než svým okolím. V Čepově povídce *Rozárka Lukášová* se setkáváme s prolínáním naturalisticky vylíčené reality a snění – s jevem typickým především pro Schulzovy povídky[13].

(13) *A najednou, když se toho nadála nejméně... Když se cítila vyprahlou a rozpukanou jako škvára na chodníku... Pěšinka se vinula pod větvemi švestek od studny ke stodole, ale tak veselá a svěží, hruška před humnem byla plna prozářeného stínu, stíny ležely na jitřní orosené zemi a na měkké trávě, zachvívajíce se hlubokým štěstím – (...) A od dvířek v zahradě se zjevila pojednou na pěšince nebožka matka, tak krásná, mladá, s úsměvem tak čirým, jako by nikdy nebyla poznala zármutku, s košíkem na ruce, tak, jak se vracívala v pátek z města...* (J. Čep 1991: Rozárka Lukášová, s. 57).

(14) *Překročila práh potácejíc se a jen jako mlhou uviděla odrolenou zeď s houštím kopřiv a uzounkou pěšinku pod stromy od studny ke stodole. Ústa se jí pootevřela prudkým sevřením srdce a Rozárka se skácela do vozu jako bezduchá. Dni v městečku, kam ji muž zavezl, jí míjely v otupělosti a v zoufalství. Octla se v špíně beze světla, beze vzduchu, nasáklé kouřem a zápachem papírny, uprostřed malého dvorku bez jediné travičky a ve vlhké jizbičce, která ji škrtila a řezala jako krabice z rezavého plechu. V sousedství se celý čas hašteřily ucourané a sprosté ženštiny, oslovujíce se „paní", a vedle dvorku, ležícího za řekou, bylo městské rumiště.* (...) *A najednou, když se toho nadála nejméně... Když se cítila vyprahlou a rozpukanou jako škvára na chodníku... Pěšinka se vinula pod větvemi švestek od studny ke stodole, ale tak veselá a svěží, hruška před humnem byla plna prozářeného stínu, stíny ležely*

---

[12] Sezima, K.: Menší próza I., Lumír 1935, s. 215; Fučík, B.: Básník dvojího domova, in: Čep, J.: Dvojí domov, Praha 1991, s. 342.

[13] Soldán, L.: c. d., s. 213–214.

na jitřní orosené zemi a na měkké trávě, zachvívajíce se hlubokým štěstím... (J. Čep 1991: Rozárka Lukášová, s. 56–57)

Jako prostředku pro odlišení reality a snu využívá J. Čep kontrastu[14], hranice mezi nimi je tedy zřejmá. Realita je líčena jako utrpení přecházející až ve fyzickou bolest (*skácela se do vozu jako bezduchá*; *Rozárka žloutla a kašlala*; *když se cítila vyprahlou a rozpukanou jako škvára na chodníku*), snění postihují výrazy líčící příjemné pocity nebo skutečnosti, které je vyvolávají (*pěšinka se vinula pod větvemi švestek od studny ke stodole, ale tak veselá a svěží; hruška před humnem byla plna prozářeného stínu*; *na jitřní orosené zemi*; *zachvívajíce se hlubokým štěstím*; *nebožka matka tak krásná, mladá, s úsměvem tak čirým...*). Ovšem ani v Čepově tvorbě nechybějí povídky, v nichž vystupují hrdinové, kteří jako by nebyli schopní, nebo ani nechtěli rozhraní skutečnosti a snění vnímat. Např. ústřední postavy povídek *Zbloudilý* (Petr Kleofáš) a *Cesta na jitřní* (Cyril Nedoma) prožívají většinu své noční cesty v setkáních s nevysvětlitelnými jevy nebo s neznámými postavami, reflektovanými jako přízraky[15]:

(15) *Procitl náhlým zamrazením: jako by někdo vysoký, tmavý a přece průsvitný stál za jeho zády a pozoroval ho s neskonalou lítostí a láskou.* (J. Čep 1991: Zbloudilý, s. 39).

(16) *Vítr se utišil a vzduch zvlhl a oteplil se. Pahorky a svahy krajiny přes den přísné a zachmuřené jako by byly ožily v temnu a staly se přátelskými. Kdosi jako by se upřeně díval na Petra Kleofáše bdělýma očima.* (J. Čep 1991: Zbloudilý, s. 40).

V textech (15) a (16) je splývání skutečných a zdánlivých zážitků způsobeno spíše představivostí, emocionálním vypětím ústřední postavy „zbloudilého", vyvolaným zřejmě úzkostí z bloudění a únavou, obavami, nejistotou. Kromě toho je v (16) zvláštním způsobem využito personifikace (*pahorky .... se staly přátelskými*).[16] Nezřetelnost hranice snění, představ a skutečnosti se v textu (17) odráží ve vědomí spojení živého člověka (Petra Kleofáše) se zemřelými přáteli („svými mrtvými"[17])

---

[14] Fučík, B.: c. d., s. 340–341; Svoboda, J.: Člověk mezi dvěma krajinami (Polarita domova a cizosti v próze Jana Čepa), in: Česká literatura, 1998, s. 572–573.

[15] Srv. Sezima, K.: c. d., s. 214; Sezima, K.: Menší próza 5. Jan Čep. Zeměžluč, Lumír 1931, s. 531. K. Sezima v obou článcích doslova píše: „U Čepa to šlo zprvu až do bdělých záměn sebebližších osob a věcí za přeludy a přízraky, div ne za pojmová abstrakta. Biologické procesy bývaly odmocňovány spiritualismem, jako zas naopak přízemní hmotná tíže lámala svobodný duchovní vzlet."

[16] Na Čepovo zajímavé využívaní personifikace upozornil Hora, P.: c. d., s. 604.

[17] Srv. přednášku J. Čepa Básník a jeho inspirační zdroje, kterou pronesl v Litovli 14. 12. 1940. Její text otiskl J. Med v Listu pro literaturu 1990, č. 4, s. 4–5). Jako jeden ze svých vlastních inspiračních zdrojů J. Čep doslova uvedl „...vědomí o tajemném společenství živých a mrtvých, minulých i budoucích, kteří jsou svázáni poutem tělesného i duchovního rodu, lásky i viny, vzájemné zásluhy a oběti. Věříme a víme, že nejsme nadobro oddělení od těch, kteří už odešli, oni mohou pomoci nám a my jim", c. d., s. 5.

(17) *Petr Kleofáš seděl vzadu na hromadě pytlů, díval se dojatě na světla před sebou a myslil na své mrtvé. „Aspoň vy mi zůstaňte věrni!" úpěl tiše, a bylo mu pojednou, jako by byl uzavřel s krajem nesmírně vážnou úmluvu. Jako by byl býval připuštěn do jakési jeho intimnosti, a za to byl vzal na sebe jakýsi těžký závazek.*

„Co mě čeká za těmi okny?" myslil si, když hleděl do dědiny ve tmě u svých nohou, v které se kryl jeho blízký, možná, a přece naprosto neznámý osud. „Snad se to začne ještě dnes večer, jen co pootevřu dveře," myslil si; „snad jsou už jenom ty dveře mezi mnou a neznámou katastrofou." U kostela se cesty rozdvojovaly. Stařík zastavil, Petr mu poděkoval za svezení a dal se nahoru do vsi. Neuviděli se už potom nikdy. (J. Čep 1991: Zbloudilý, s. 42–43).

Dojem splývání fantazijních představ a reality je zvýrazněn skutečností, že tento text celou povídku *Zbloudilý* bez dalšího vysvětlení zakončuje. Stejně tak bez vysvětlení zůstávají tajemné skutečnosti v textech z povídky *Cesta na jitřní*, srov.:

(18) *Cyril Nedoma slyší zvuky svých kroků i kroků matčiných, a z dálky (daleké? nedaleké?) k němu zaznívají tytéž kroky, jenže o dvacet let mladší, kroky dítěte a mladé ženy; a ty zvuky jsou tak známé, tak skutečné, kdežto dnešní chůze je tak nepravděpodobná, tak neuvěřitelná!* (J. Čep 1991: Cesta na jitřní, s. 131–132).

(19) *Ale noční ticho bylo čím dál tím živější, ruch kroků na zmrzlé půdě byl čím dál tím hlasitější a černé obrysy lidských postav houstly na všech stranách, jako by se vynořovaly ze země. Cyril s matkou předešli několik těch postav, tmavých a mlčenlivých, obklopených svým tajemstvím, známým jenom Bohu, a nepoznali jich. Kdo ví, snad to byli jejich sousedé, snad lidé z farnosti docela cizí, lidé docela neznámí – jenom jejich tváře prosvítaly podivnou bledostí a zdálo se, že z nich vychází zvláštní tichý smích, pronikající rouškou jejich tajemnosti, smích nepochopitelně ironický... Cyril pohlížel s hrůzou do těch tváří, které míjel, a na paměť mu přicházela jména lidí dávno zemřelých...* (J. Čep 1991: Cesta na jitřní, s. 134).

Zajímavé je sledovat funkci pojmenovávání barev a stylovou hodnotu, kterou mohou získat, a to zejména v textech povídek ***K. Schulze***. V těch je zajímavé využití různých odstínů *žluté*, získávajících ve většině slovních spojeních negativní zabarvení. Pojmenovávají totiž většinou představy spojené se starobou, zatuchlostí, špínou, parným počasím, srov.:

(20) *...se musilo jít ještě kus cesty úhorem přes železniční trať a pak dál po žloutnoucí, vyprahlé trávě podél hromad všelijakých odpadků...* (K. Schulz 1998: Blázen před zrcadlem, s. 99)

(21) ... *a do něho kalně svítily lucerny, nažloutlé jak boule hnisu.* (K. Schulz 1998: Per amica silentia lunae, s. 55).

(22) *Parno bylo až k zalknutí. V naprostém bezvětří se vzduch vařil nad uhnětenou, ztvrdlou zemí, kterou rozpálené červencové nebe mučilo suchým žárem. Rovina, kruhovitě se otáčející, byla napěchována obilím a klasy stály jak těžká, nepohnutelná žlutá hmota, ztvrdlá vedrem a ukutá ve výhni tohoto žhnoucího dne.* (K. Schulz 1998: Prsten královnin, s. 139).

(23) ... *spíše vzpomínajíce na crčivé bystřiny a trávu, na níž si bylo možno odpočinouti, zatímco sklánějící se klasy žlutého obilí mřely na hlinité zemi a zrosené pavučiny mezi stébly trávy chladily jejich bosé nohy.* (K. Schulz 1998: Legenda o svaté Voršile, s. 32).

(24) *Byl to malý, hubený človíček žlutavě chorobné pleti?* (K. Schulz 1998: Blázen před zrcadlem, s. 100)

I v povídkách ***J. Čepa*** se pojmenování odstínů *žlutél žloutnoucíl nažloutlé* barvy objevuje ve spojení s obrazem chorobného vzezření člověka:

(25) *Klempířské nůžky a kleště ležely celé dny netknuty a po podlaze se válely kusy plechu se zoufale mdlým odleskem kalných jiter. Rozárka* ***žloutla a kašlala.*** (J. Čep 1991: Rozárka Lukášová, s. 56).

(26) *Amálka zošklivěla těhotenstvím,* ***zežloutla****, začala ho nenávidět.* (J. Čep 1991: Člověk na silnici, s. 299).

Ve všech případech pojmenování odstínů žluté (*žlutavě, žloutnoucí, nažloutlé*) působí jako prostředek pro dokreslení odpudivosti člověka a prostředí v důsledku kontextového spojení s dalšími slovy se silnou negativní expresivitou (*chorobné, vyprahlé, odpadků, boule hnisu*), popř. s výrazy zachycujícími obraz krajiny v dusném suchém počasí. U ***K. Schulze*** bychom mohli v některých povídkách hovořit až o využití tzv. „barevné expresivity" – např. v *Legendě o sv. Voršile*, v povídce *O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě*:

(27) *Byly plné vlhkých a teplých močálů a bažin, z nichž se rozlézaly ztřeštěné zimnice a chorobné výpary, dusivá bílá oblaka, chvějící se mezi hutným stínem stromů, nachýlených a černých. Lesy zsinalé a přikrývající zemi černým závojem temnot (...) Hleděly s radostnou nadějí do modrání dnů a rezavění večerů, usmívajíce se na svoji bolest a vystrojené novou svěžestí.* (K. Schulz 1998: Legenda o svaté Voršile, s. 31, 37).

(28) *A hlubiny rostly, rostly na všech stranách, nebylo již možno rozpoznat ničeho, ani skály, ani břeh, ani moře, jen jedinou nepřetržitou řadu vysokých křičících vln*

pod fialovými hroty blesků (...) Jako by země pukala a padala do moře. Jako by ohromný šupinatý plaz olizoval oblohu červeným jazykem. (K. Schulz 1998: O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě, s. 25).

(29) ... *starý lodník přistoupil k oknům a toužebně se zahleděl do tmy, „znovu chce do světa za zlatem, za krásným, žlutým, třpytivým zlatem...“* (K. Schulz 1998: O majáku, mrtvém hlídači a nevěrné ženě, s. 23).

(30) *Vpravo vlevo ležela* ***ve tmě*** *pole pokrytá sněhovým popraškem* (...) *Ležela tiše v mrazu a* ***ve tmě, černá a holá***... (J. Čep 1991: Cesta na jitřní, s. 131)

(31) *Nebe nahoře bylo zalito hustou* ***černí****, ani jedna hvězda nesvítila.* (J. Čep 1991: Zbloudilý, s. 41).

Příklady (27)–(31) ukazují možnost využití pojmenování dalších barev k postižení nepříjemných pocitů a syrové atmosféry (srov. (27), (28), popř. atmosféry tajemna (srov. (29)). U ***J. Čepa*** je využití barev méně výrazné, nápadné je opakování pojmenování černé barvy např. v povídce *Cesta na jitřní, Zbloudilý*. „Jazyková barevnost“ je spojena i s oxymorem: *polí, před jarem ještě černých a syrových* (s jarními poli bývají často spojovány spíše pozitivní asociace), *ani jedna hvězda nesvítila* (nabízí se zde srovnání s Schulzovým básnickým obrazem z textu (5) *osvětlené okno leželo na husté tmě jak padlá dohasínající hvězda*).

Obraz prostředí detailně vykreslený pomocí výrazných emocí často zatlačuje do pozadí dějový spád a někdy se v něm ztrácejí i samotné subjekty postav. Právě pro zdůrazňování emocionálních prožitků a jejich někdy až naturalistické líčení, nevyhybání se postižení nepříjemných fyzických pocitů a představ, pro zdánlivě syrové a bezohledné vykreslení neutěšeného prostředí a vědomí blízkosti smrti připisují literární teoretici krátkým prózám J. Čepa i K. Schulze tzv. „barokizující rysy“[18].

---

[18] Soldán, L.: c. d., s. 214; Vlašín, Š. a kol.: Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 41; Fučík, B.: c. d., s. 341–342.

Jiří Poláček

Causa Vladislav Vančura

Jestliže se vracíme k velkým osobnostem naší literatury 20. století, nemůžeme opomenout ***Vladislava Vančuru*** (1891–1942), rodáka z Háje u Opavy. Jeho životní osudy a práce jsou dosti známé, přesto však nebude na škodu pár hlavních údajů připomenout.

Nuže, své dětství Vančura prožil hlavně v Davli u Prahy a v Praze. Po maturitě na gymnáziu (1915) vystudoval pražskou lékařskou fakultu (1921) a poté žil na Zbraslavi. Spolu se svou ženou tu provozoval lékařskou praxi, ale po několika letech jí zanechal a věnoval se umělecké a veřejné činnosti. Byl prvním předsedou Devětsilu, mimoto úzce spolupracoval s nakladatelstvím Družstevní práce, působil v oblasti filmu atd.

Ve třicátých letech se stal jedním z největších odpůrců fašismu a nacismu, a tak je logické, že se za nacistické okupace zapojil do odboje. Jako předseda Národního revolučního výboru inteligence kolem sebe soustřeďoval čelné vědce, umělce či politiky, u nichž měl respekt – řečeno slovy Jindřicha Honzla[1] – jako *„člověk nejryzejší mužnosti a ocelově pevný bojovník, který měl schopnost vést, tvořit plán a koncepci"*.

V důsledku své odbojové činnosti byl V. Vančura 12. května 1942 zatčen gestapem, pak vyslýchán, mučen a 1. června uvedeného roku popraven. *„Zemřel proto, že byl nejvýznamnější z nás,"* napsal roku 1946 v Lidové kultuře Ivan Olbracht. *„V něm měl být zasažen celý český národ."*

Tato slova mají své opodstatnění, avšak značně s nimi kontrastuje následující sku-

[1] Honzl, J.: Divadelní a literární podobizny, Praha 1959.

tečnost: téhož dne, kdy o Vančurově smrti informoval protektorátní tisk (tedy 2. června 1942), na Staroměstském náměstí proběhla mohutná manifestace, jejíchž šedesát tisíc účastníků vyjádřilo svou věrnost Hitlerově říši; obdobná, ale ještě větší manifestace se konala o den později na Václavském náměstí...

Na tomto pozadí, které lze ještě dokreslit zmínkou o podobně zaměřeném shromáždění herců v Národním divadle (24. června 1942), je Vančurova lidská velikost ještě zřetelnější. Ostatně můžeme se o ní dočíst i v řadě vzpomínkových děl, například v knihách Vítězslava Nezvala (*Z mého života*, 1959), Ludmily Vančurové (*Dvacet šest krásných let*, 1967), Jaroslava Seiferta (*Všecky krásy světa*, 1982), Václava Černého (*Paměti 2*, 1992) nebo Bedřicha Fučíka (*Čtrnáctero zastavení*, 1992).

Pokud jde o Vančurovo dílo, tvoří ho desítka románů, tři svazky drobných próz, knížka pro děti a torzo cyklu historických obrazů, jakož i několik samostatných povídek. Zahrnuje ovšem také pět dramat, mnoho esejistických a kritických projevů či lektorských posudků. Všechny tyto práce jsou napsány svébytným básnickým jazykem, v němž koexistují četné metafory s archaismy i hovorovými prvky.

Svými prozaickými díly V. Vančura značně *„pohnul českou prózou"* (F. X. Šalda) a také s nimi míval úspěch u dobové kritiky, byť v jednotlivých soudech se objevovaly i rozličné výhrady nebo negativní postoje.

Velmi příznivý ohlas měly romány *Pekař Jan Marhoul* (1924), *Poslední soud* (1929), *Hrdelní pře anebo Přísloví* (1930), *Markéta Lazarová* (1931) i *Útěk do Budína* (1932), *Konec starých časů* (1934) a *Rodina Horvatova* (1938). Další romány – *Pole orná a válečná* (1925), *Rozmarné léto* (1926) a *Tři řeky* (1936) – vzbudily rozporuplnou odezvu, zatímco zbylé knihy (*Luk královny Dorotky*, 1932; *Obrazy z dějin národa českého*, 1939, 1940) byly přijaty opět povýtce kladně.

Cenné svědectví o soudobé recepci Vančurových děl představuje též čtenářská anketa Lidových novin, vycházející v letech 1928–41. Roku 1931 ji vyhrála *Markéta Lazarová*, později – v letech 1934, 1936 a 1940 – se mezi nejzajímavější tituly dostaly romány *Konec starých časů* a *Tři řeky* spolu s *Obrazy z dějin národa českého*. Mezi respondenty, kteří uváděli Vančurovy knihy, najdeme mnoho známých kulturních osobností, například Jana Mukařovského, Ivana Olbrachta, Jiřího Mahena, Karla Nového, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Jindřicha Honzla, Františka Trávníčka či Jaroslava Ježka. Někteří z nich se k V. Vančurovi

vraceli i v obnovené poválečné anketě na stránkách Svobodných novin (v letech 1946–47).

Pozitivní kritický a čtenářský ohlas jeho tvorby, obsahující řadu superlativů[2], má svou cenu. Potvrzuje tvůrčí velikost tohoto autora, a to i přesto, že ve světovém kontextu ho zastiňují Jaroslav Hašek či Karel Čapek.

Po roce 1945 byl V. Vančura jako člověk i umělec velmi ctěn. V padesátých letech se jeho hodnocení načas proměnilo (mj. byl pokládán za formalistu), ale jeho knihy vycházely dál a zároveň se rozhojňovala odborná vančurovská literatura. Do konce osmdesátých let vyšly monografické práce Milana Kundery (*Umění románu*, 1960), Zdeňka Kožmína (*Styl Vančurovy prózy*, 1968), Aleny Hájkové (*Humor v próze Vladislava Vančury*, 1972), Vladimíra Dostála (*Slovo a čin*, 1972), Luboše Bartoška (*Desátá múza Vladislava Vančury*, 1973) a Milana Blahynky (*Vladislav Vančura*, 1978), jedna monografie byla vydána i v Sovětském svazu (Oleg Malevič: *Vladislav Vančura*, 1973).

Vedle mnoha speciálních studií, doslovů nebo předmluv k jednotlivým dílům je nutno dále připomenout opavskou konferenci, uspořádanou v roce 1971 a nazvanou *Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem* (roku 1973 z ní vyšel stejnojmenný sborník s cennou bibliografií Miroslava Laiskeho). Praktickým vyústěním tohoto bádání se stala edice Vančurových spisů: nakladatelství Čs. spisovatel vydalo v letech 1984–89 sedm svazků, přičemž jich mělo vyjít čtrnáct.

V devadesátých letech se situace ve vančurovském výzkumu i v ediční praxi změnila. Svou roli přitom zjevně sehrála dřívější Vančurova prezentace jako umělce-komunisty, třebaže byla účelovou ideologickou dezinterpretací: jak známo, Vančura byl sice příslušníkem levicové avantgardy, do řad členů KSČ však patřil jen do roku 1929, kdy z nich byl spolu s dalšími šesti spisovateli vyloučen. Tato skutečnost byla v poválečných desetiletích utilitaristicky přehlížena. Dnes takový pohled akceptuje KSČM, pořádající ve Vančurově rodišti festival nazvaný Rozmarné léto. Po roce 1989 V. Vančura nebyl tak častým předmětem pozornosti literární vědy jako dříve, ale přesto o jeho tvorbě vyšly dvě monografie[3] a několik studií v časopisech Česká literatura[4],

---

[2] Viz třeba výrok Ivana Olbrachta, který roku 1936 – v rozhovoru s Egonem Hostovským otištěném v Almanachu Kmene – V. Vančuru označil za *„nejvýznačnějšího nového českého prozaika"*.

[3] Holý, J.: Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury, Praha 1990; Poláček, J.: Portréty a osudy. Postavy v próze Vladislava Vančury, Boskovice 1994.

[4] Jílek, R.: K času Vančurových románů, Česká literatura 1992, č. 1, s. 52–66; Winner, T. G.: Vladislav Vančura jako kritik umění, jeho vztahy k Pražskému lingvistickému kroužku, Česká literatura 1997, č. 5, s. 451–466.

Tvar[5], Literární noviny[6], Akord[7], ROK[8] či Alternativa plus[9]. Další vančurovské práce se objevily ve sbornících a knižních publikacích[10].

Na roky 1991 a 1992 připadla dvě Vančurova významná jubilea. Mnohé deníky a kulturní časopisy (včetně Literárních novin) je ignorovaly, pominuly je však i vědecké kruhy, které jich mohly využít k uspořádání alespoň jedné konference. Projevem jistého oficiálního přezírání autora Rozmarného léta je i to, že mu – na rozdíl od Karla Čapka, Ferdinanda Peroutky či Jaroslava Kvapila – dosud nebyl udělen Řád T. G. Masaryka in memoriam.

Za manifestaci obdobného Vančurova přehlížení lze považovat výsledky loňské ankety Lidových novin o největšího Čecha 20. století. Zvítězil v ní T. G. Masaryk před Karlem Čapkem a Václavem Klausem, V. Vančura se však nedostal ani do první třicítky! Tuto anketu bychom asi neměli brát příliš vážně, neboť v ní uspěl i Jára (da) Cimrman, ale svou výpovědní hodnotu má.

Leccos říkají také zkušenosti ze školské praxe. Uchazeči o studium češtiny na brněnské pedagogické fakultě měli v letošním přijímacím testu určit, v jakém díle se vyskytuje kníže Megalrogov a kdo toto dílo napsal. Test vyplnilo 630 lidí, uspělo jich však jen sedmatřicet, tedy necelých šest procent. Někteří další adepti správně uvedli Konec starých časů a jiní zas určili Vančurovo autorství, leč většinou nenapsali vůbec nic nebo pouze hádali, že Megalrogov je hrdinou nějakého díla Karla Čapka, Ivana Olbrachta, Aloise Jiráska, Petra Bezruče a Ladislava Klímy, ba i Václava Havla! Mnozí se domnívali, že by se s ním mohli setkat v pracích L. N. Tolstého, F. M. Dostojevského, N. V. Gogola, A. S. Puškina, M. J. Lermontova či A. P. Čechova.

Moc odlišné nejsou ani zkušenosti se studenty řečené fakulty. Z Vančurovy tvorby čtou vesměs jen Rozmarné léto a Markétu Lazarovou, při interpretacích jim činí potíže jeho jazyk, mnohoznačnost jeho děl, ale i – v případě románů Rozmarné léto a Hrdelní pře anebo Přísloví – jeho humor...

Je nasnadě, že Vladislav Vančura by se měl vrátit do obecného povědomí: jako vý-

---

[5] Poláček, J.: F. X. Šalda a Vladislav Vančura, Tvar 1991, č. 23, s. 4–5; Poláček, J.: Prostor noci je tichý..., Tvar 1994, č. 7, s. 7; Bednářová, M.: Cesta barona Prášila, Tvar 1997, č. 17, s. 9; Horák, O.: Bylo na třetí hodinu zrána, Tvar 1999, č. 13, příloha TVARy.

[6] Poláček, J.: Tento způsob léta ..., Literární noviny 1997, č. 3, s. 5.

[7] Marek, P.: O Vančurovi jinak, Akord 1991–92, č. 10, s. 24–32.

[8] Poláček, J.: Óda na družnost, ROK 1992, č. 3, s. 33–35.

[9] Všetička, F.: Markéta Lazarová Vladislava Vančury, Alternativa plus 1999, č. 1–2, s. 3–6.

[10] Poláček, J.: Pravda a báseň. Přijetí Obrazů z dějin národa českého dobovou kritikou: SPFFBU 1993, s. 83–92; Všetička, F.: Podoby prózy, Olomouc 1997.

razná charakterní osobnost i jako velký tvůrce[11]. Měly by být vydány zbylé svazky jeho spisů a my jako čtenáři bychom se měli znovu opájet jeho jedinečným jazykem a začítat se do próz, které oslavují životní intenzitu a plnost, lásku, družnost, ryzí lidství. Neměli bychom opomíjet ani jeho esejistiku *(Řád nové tvorby*, 1972), jeho filmy či filmové adaptace jeho děl. Ostatně ve světě filmu už od roku 1995 existuje Cena Vladislava Vančury, která bezděky manifestuje i význam tohoto tvůrce. Bude náležitě doceněn také v jiných oblastech?

[11] Viz též zmíněná studie amerického profesora T. G. Winnera, podle něhož se Vančura významně podílel na *„zásadním převratu v jazykovědě, ve vědě o umění, v estetice, a to v měřítku světovém"*.

Brigita Šimonová

Rozprávky Karla Čapka a ich vplyv na slovenských tvorcov

Rozprávky Karla Čapka patria aj u slovenských detí k obľúbenej lektúre. V čom spočíva čaro jeho rozprávok, čo im zaručilo takú dlhú čitateľskú životnosť?

O Čapkových rozprávkach sa popísalo veľa. Vždy, keď sa hovorí o modernej rozprávke, práve K. Čapek funguje ako odraz pri úvahách o jej vývine v Čechách i na Slovensku. Z hľadiska metódy spracovania ľudových tém, motívov, sa k K. Čapkovi často prirovnáva M. Ďuríčková, čiastočne L. Feldek a registrujeme ho aj v súvislosti s knihou Š. Moravčíka Adam v škole nesedel. Tieto súvislosti nepripomínam preto, že by uvedení autori boli Čapkovými epigónmi, to vôbec nie, každý z nich je originálny a autonómny autor. Porovnávacie poznámky svedčia o tom, že K. Čapek ako prvý v tvorbe realizoval isté postupy, ktoré sú platné dodnes, on ich objavil. Okrem literárnej tvorby sformuloval K. Čapek svoje postuláty a názory na rozprávku v knihe esejí o okrajovej literatúre **Marsyas**. Čapkove eseje o rozprávke spolu s jeho knihou **Devatero pohádek** sme si zobrali za základ našich reflexií. Samozrejme, že sme pri svojich úvahách o Čapkovej rozprávke uplatnili aj východiská, ktoré nám ponúkla súčasná literárna veda a teória v oblasti literatúry pre deti a mládež a aj vlastné východiská, ku ktorým sme sa dopracovali. Najprv však malú poznámku o Čapkovej tvorbe pre deti a mládež.

V súvislosti s Karlom Čapkom treba hovoriť o intencionálnej a neintencionálnej literatúre pre deti a mládež. K neintencionálnej možno zaradiť mnohé jeho diela, ktoré z rôznych aspektov mládež zaujímajú a reflektujú jej problémy, resp., pre ich

dobrodružný charakter. V slovníku *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*[1] sa v tejto súvislosti hovorí o niektorých poviedkach z Povídek z jedné a druhé kapsy. Do priamo určenej literatúry pre deti vstúpil K. Čapek tromi zväzkami **Nůše pohádek** (1918, 1919, 1920). Je to výber rozprávok rôznych autorov – teda výber autorských rozprávok, resp. úprav ľudových rozprávok. Výber a estetická kvalita pôsobila, ako sa píše v slovníku, ako príklad pre ďalších autorov, rozhodnutých písať rozprávku (pre zaujímavosť – o ktorých autorov tu išlo: A. V. Frič, S. K. Neumann, J. John, M. Majerová, J. Deml). Čapkov výber dokumentoval vývoj a premeny v chápaní rozprávky a bol istým argumentom v bojoch proti rozprávke (v Úhore, J. Petrbok).

Kniha **Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívažek** predstavuje originálnu tvorbu, jedno zo zakladajúcich diel modernej českej literatúry pre deti a vyšla v roku 1932. Okrem tejto knihy, napísal K. Čapek pre deti pozoruhodné realistické prózy so zvieracím hrdinom *Dášeňka čili Život štěněte* (1933), *Měl jsem psa a kočku* (1939). Aj týmito dielami patrí K. Čapek k prvolezcom – pretože spôsob spracovania tematiky predznačil vývin žánru, ktorý má aj dnes veľkú obľubu (pripomeňme si Z. Frýbovej Robina). Čapkovo spracovanie nie je iba reálnym záznamom zo života šteňaťa, je aj výkladom spôsobu komunikácie so zvieraťom a jeho ochrany, zodpovednosti človeka zaň. Na túto líniu Čapkovej tvorby nadviazala vo svojich rozprávkach Klára Jarunková, ktorá prebrala najmä Čapkovo ideové posolstvo (O vtáčikovi, ktorý vedel tajomstvo, O psovi, ktorý mal chlapca). Bezprostredne literatúry pre deti sa dotýka Čapkova kniha **Marsyas** a z nej eseje K teorii pohádky, Několikero motivů pohádkových, Několik pohádkových osobností. Kniha Marsyas vyšla v roku 1931.

Karel Čapek je vo svojej knihe **Devatero pohádek**[2] spätý s ľudovou rozprávkou a zároveň je originálny a polemizuje s ňou. Môžeme u neho zaregistrovať aj afirmatívny aj kontroverzný prístup k ľudovému materiálu – na Čapkovej tvorbe skutočne možno demonštrovať aj pohyb žánru rozprávka. Spôsoby nadväzovania na ľudovú rozprávku sú podmienené viacerými faktormi a majú rôznu podobu. Vôbec žáner rozprávka patrí z hľadiska vedeckého výskumu k zložitým a komplikovaným. Túto skutočnosť zapríčiňuje fakt, že aj v súčasnom čitateľskom kontexte vedľa seba žijú ľudová aj autorská rozprávka. Ak si všimneme definície rozprávok v slovníkoch a v teoretických prácach, o rozprávke sa zhodne hovorí ako o epickom žánri, o fantastike ako

[1] Praha 1985.
[2] Všechny citáty z vydání: Čapek, K.: Devatero pohádek, Praha 1991.

konštantnom žánrovom znaku ako o špecifickej fikcii, ústnosti, kompozičných osobnostiach, jazyku, ideových kvalitách spočívajúcich predovšetkým vo víťazstve dobra nad zlom a v prezentovaní ľudských túžob s nadčasovou a všeľudskou hodnotou, v jej významovej hodnote, zachytávajúcej etické normy ľudského života. K uvedenému treba ešte pridať kolektívnosť – znak príznačný pre folklór. Kolektívnosť obsahuje proces individuálnej tvorby jednotlivca a zároveň aj kolektívnu pamäť spoločenstva. K. Čapek v Marsyas na margo tohoto znaku hovorí: *„...nesmíme se zatvrdit ani v mínění, že každá lidově tradovaná pohádka je opravdu produktem lidového ducha. U všech národů světa najdete ojedinělé pohádky nebo pohádkové cykly, které nesou aspoň stopy jakési geniální a osobní koncepce".*[3]

Zápis rozprávky odstránil ústnosť a kolektívnosť dá sa povedať formálne, v hĺbkových podložiach textu zostávajú – a u každého autora sa prejavujú v rozličnej podobe. Konkrétne u K. Čapka je výraz budovaný na tradičnom prvku ústneho podania, K. Čapek využíva ľudovú lexiku, syntax a obradnosť ľudového výrazu, kolektívnosť v rešpektovaní pamäti spoločenstva s prihliadnutím na morálne hodnoty, etické posolstvo ľudovej rozprávky. Pravda, u K. Čapka ide o obradnosť príznačnú nie iba pre rozprávkové podanie, ale pre ľudový výraz vôbec. Ako príklad si môžeme uviesť nasledujúcu ukážku: *„Baže – kývala hlavou babička, dobře říká panímáma, pane králi. Mému nebožtíku muži, dej mu pánbůh nebe, prorokovala jedna cikánka: ‚Jednou ti kohout zezobe celý statek'. A tu se táta chudák dal do smíchu a povídá: ‚No víte, cikánko, tohle asi nebude pravda'. Zrovna jako vy, pane králi. A co, že to nebyla pravda, ptá se král dychtivě. Babička si začala utírat slzy. Inu jednou tak přiletěl červený kohout, jako požár, a všechno nám zezobal."*[4]

K. Čapek považuje rozprávky za *„povídačky chův"*. Akt rozprávania, rozprávačstvo – *„povídání"* je v rozprávke najdôležitejšie. Každé rozprávanie má podľa neho vlastné zákony, je to predovšetkým radosť z rozprávania, súčasťou ktorého je i lož, *„...přitom lžete s nestoudnou samozřejmostí: drobet zveličíte celou událost, něco vynecháte a něco přidáte, aby to bylo zajímavější a neobyčejnější, zdramatizujete situaci a přisolíte pointu; jako každý epik, snažíte se napnout a uvést v úžas své auditorium."*[5]

K. Čapek vyložil zákony ovládajúce skladbu rozprávok. Sám akt rozprávania a radosti z neho je príznačný vo všetkých jeho rozprávkach. K. Čapek smelo kríži roz-

---

[3] Všechny citáty z vydání: Čapek, K.: Spisy XIII. Marsyas, Jak se co dělá, Praha 1984, s. 112.
[4] Čapek, K.: Devatero pohádek, s. 14.
[5] Čapek, K.: Spisy XIII, s. 108.

právkovú obradnosť s krčmovým rozprávaním dramatického príbehu, detektívnej naháňačky a výmyslenícke rozprávanie s prvkami nonsensu na spôsob výrazu baróna Prášila a „lhářských pohádek" – aj toto je objav K. Čapka pre modernú rozprávku: kontaminácia žánrov v službách toho najsilnejšieho. Vo Veľkej mačacej rozprávke (Velká kočičí pohádka), ktorá má 67 strán, smelo využil spomenuté žánrové štýly a prepojil ich ďalším aspektom, aspektom detského adresáta. V uvedenom prípade ide o naračnú kontamináciu, súvisí samozrejme aj s kontamináciou kompozičnou a sujetovou. Pôvodným adresátom rozprávky bol adresát ako taký, málo rozprávok bolo určených iba deťom. K. Čapek svoju rozprávku určil detskému adresátovi, ale nevylúčil dospelého čitateľa. Jeho rozprávky sú dvojadresné. Ďalším dôležitým znakom rozprávky je povaha jej fikcie – fantastika. Fantastika je súčasťou textu v jeho významovej estetickej rovine – vo výmysle aj v realizácii v texte, a ďalším znakom, o ktorom sme už čiastočne hovorili, je naratívnosť. Narácia rozprávky je založená na príbehu, vyznačuje sa kompaktnosťou príbehu, radením motívov v ňom, jeho aktualizáciou, atď. Samotná dejovosť ako epický fenomén je K. Čapkom chápaná takto: *„I velebím znovu děj, tohoto věčného kouzelníka, jenž obohatil náš svět o říši fikce. Statická fikce je omyl, pověra nebo lež; ale fikce epická je báseň, ať ji nazýváte pohádka nebo román.... Každé epické povídání je buď vypravování uzavřeného, přímo k pointě zamířeného a co možná neměnného celku, jako je anekdota; nebo je to široká a odbočující improvizace, jako je myslivecká latina".*[6]

Ako príklad spojenia oboch postupov si môžeme uviesť Veľkú doktorskú rozprávku, ktorá patrí do radu „dlouhých". Pripomeňme si hru so slabikou dr – pri hľadaní doktora pre princeznu solimanskú: *„Pravý a vyučený doktor je jenom ten, který se začíná slabikou dr."*[7] Povedal pan Lustig – obchodný cestujúci z Jablonca, ktorý je variantom dobrého starčeka z ľudovej rozprávky. A tak sa do hry dostáva *„drvoštěp"*. Rozprávka je potom naširoko koncipovaná, až kým sa počiatočná nedostač – teda podvyživenosť princeznej Zubejdy nevylieči a „drvoštěp" sa nechtiac stane hrdinom bez konvenčného zisku ruky princeznej a polovice kráľovstva k tomu. Okrem toho tu funguje, a to je opäť Čapkov objav pre českú literatúru pre deti – rámcovanie základného príbehu a rozprávanie ďalších rozprávok v ňom (tento postup je príznačný pre orientálnu rozprávku).

Fantastika Čapkovej rozprávky je založená na využívaní inventáru ľudovej rozprávky – ide o motivické bohatstvo začlenené do nového kontextu. K samotnému putovaniu

---

[6] Tamtéž, s. 107–109.
[7] Čapek, K.: Devatero pohádek, s 132.

rozprávkových motívov vyjadril K. Čapek svoj názor v Marsyas: *„...pohádka se podobá rezervaci, ve které se uchovaly obsahy a představy, které by jinak společenský a civilizační vývoj vyhubil.... se motivy do pohádky uchylují, jako by se zříkaly skutečnosti, aby se udržely jako fikce".*[8] Z motívov spomína také, akými sú dar, náhody, splnené želanie, objav, pomoc, čarovný prútik, úspech, prekážka, prebytok, iný svet, dobrý skutok. Jednotlivé motívy a spôsob ich zapojenia do deja súvisia so sujetom a kompozíciou.

Od začiatku rozprávkového textu sa v ňom prejavuje povaha fantastiky, resp. upozorňuje sa na túto povahu – prvou vetou – incipitom. Konkrétne v Čapkových rozprávkach sa vyskytuje incipit v nasledujúcich podobách: 1. Ide o prebratie incipitu z typu ľudovej rozprávky, ale s civilizačným resp. parodickým akcentom – *„V zemi Taškářů panoval král, a můžeme říci, že panoval šťastně, protože když to muselo být, všichni poddaní ho poslouchali ochotně a s láskou".*[9] 2. Vo forme príhovoru k deťom *„Kdepák, děti, to vy nevíte, co si ptáci povídají"... „Jestli si, děti, myslíte, že vodníci nejsou, tak tedy říkám, že jsou a jací".*[10]

Chronotop Čapkovej rozprávky sa od ľudovej líši. Vieme, že časopriestor ľudovej rozprávky je neurčený a neurčitý – K. Čapek pracuje aj s takýmto priestorom, ale častejšie je to pomenovanie obcí zemepisnými názvami. S týmto sa hrá na spôsob dobrodružných románov (napr. s migračným priestorom vo Veľkej mačacej rozprávke, keď detektív hľadá kúzelníka, ktorý údajne ukradol mačku Jíru, po celom svete – je to istým spôsobom alúzia Verneho románu Cesta okolo sveta za osemdesiat dní). Rozprávač je tiež nekonvenčný. Je tu prítomný objektívny rozprávač, ale aj rozprávač – účastník deja. Už sme spomínali, že do istého rámca môže byť vložená celá séria rozprávok a ich rozprávačmi sú jednak účinkujúce postavy, účastníci – pozorovatelia a aj objektívni rozprávači.

Aspekt dejovosti sme už spomínali pri výklade naratívnosti. Dej v ľudovej rozprávke je založený na postupnosti akcií (podľa Proppa[11] je to vývin od počiatočnej nedostače až po jej konečné odstránenie). K. Čapek túto konvenciu ruší – už spomínanou žánrovou kontamináciou. Zreálňuje rozprávkový svet vnesením bežných ľudských problémov do neho. Napr. v Poštárskej rozprávke poštár Kolbaba rozlišuje citovú hodnotu listov za pomoci poštových škriatkov, ktorí dokážu identifikovať zvláštne fluidum, ktoré spojí srdcia dvoch ľudí po doručení dopisu. Osobitné postavenie v Čapkových rozprávkach majú postavy – buď z reálneho sveta (zvieratá, ľu-

[8] Čapek, K.: Spisy XIII, s. 111.
[9] Čapek, K.: Devatero pohádek, s. 7.
[10] Tamtéž, s. 119.
[11] Propp, V.: Morfológia rozprávky, Bratislava 1971.

dia), alebo sú výsledkom magickosti, ktorú vo všednosti objavuje ľudská fantázia. *„...neskutečnost pohádek neplyne z toho, že v nich tak často intervenují magické síly a nadpřirozené bytosti, nýbrž ty nadpřirozené bytosti a síly se tak často vyskytují nebo konzervují v pohádkách proto, že mají dost místa v jejich neskutečném světě ... zvláštní ireální atmosféra pohádek nevyplývá z přítomnosti všech těch draků a zakletých princů, vil, obrů a čarodějů, nýbrž že tyto osobnosti se uchýlily do autonomní atmosféry pohádek jako do rezervace, obehnané nepřekročitelnou ochranou fikce a odpoutané od nehostinné reality.“*[12]

Od nehostinnej reality sú určite odpútané rusalky, ktoré nájdu uplatnenie pre svoju jemnosť a priezračnosť na filmovom plátne, ďalej psie víly, s ktorými sa stretne pes Oriešok (Voříšek), séria vodníkov, dračie šteňa, z ktorého sa napokon vykľuje krásna princezna, atď.

Osobitne treba v súvislosti s rozprávkami K. Čapka spomenúť fantastiku výrazu – konkrétne jeho metaforický jazyk a hru s jazykom. (Oboje našlo svojich dedičov aj v súčasnej slovenskej rozprávke.) Čapkov tulák je taký chudobný, že v jednom vrecku má dieru , v druhom ani tú nie, na noc si prikryje očičká viečkami (opis tohoto tuláka má mnoho spoločných čŕt z Nerudovým žobrákom z poviedky Priviedla žobráka na mizinu.) Opis tuláka s jeho emocionálnym zafarbením nesie v sebe aj posolstvo súcitu s biednymi a prepojenosť ideového a estetického.

Hra s jazykom, s jeho možnosťami, plasticky vystupuje v mnohých rozprávkach, aj v Druhej zbojníckej. Pripomeňme si sériu nadávok, ktoré na úbohého Lotranda vysype furmanova žena v abecednom poradí.

K. Čapek často využíva kumuláciu prívlastkov synonymického radu, jazykovú kreáciu – spomínali sme ju v súvislosti s Veľkou doktorskou rozprávkou a nájdeme ju aj vo Vodníckej rozprávke – vodník musí: *„... dělat jen to řemeslo, ve kterém je něco od vody, může být závodníkem, nebo podvodníkem, může psát do novin úvodníky, může být průvodcem, nebo průvodčím, může se vydávat za vévodu, za člověka vznešeného původu, za majitele velkozávodu, zkrátka nějaká voda v tom musí být.“*[13]

Ako vstupuje všedný svet do rozprávkového, ako tento svet ozázračňuje magické a emocionálne videnie, si môžeme ukázať aj na Veľkej policajnej rozprávke. I tu K. Čapek vytvoril svoju humánnu koncepciu sveta. Zreteľné je to v raporte pána Halaburdu: *„Nazdar, mládenci! Hlásím, že mě bolí nožičky.“*[14]

---

[12] Čapek, K.: Spisy XIII, s. 103–104.
[13] Čapek, K.: Devatero pohádek, s. 122.
[14] Tamtéž, s. 167.

Rozprávky K. Čapka predstavujú okrem zaujímavých príbehov aj humanistické posolstvo autora, lásku, láskavosť, radosť z rozprávačstva a vnášajú do nich zázrak všedného života.

V Čapkových rozprávkach sa nachádza úcta k jednoduchému človeku, zároveň so šibalským nadhľadom dokázal zobraziť postavy podvodníkov, závistlivcov, lakomcov. Necháva však na čitateľovi, aby sám našiel pravdu o nich. Robí tak s humorom, v ktorom nechýba poznanie, že svet nie je zložený iba z dobra a krásy, ale je v ľudských silách objaviť v ňom zázračno a občas aj pravdu.

František Všetička

Novela Egona Hostovského

První období Hostovského tvorby se uzavírá březnem 1939, kdy prozaik z obav před perzekucí zůstává v zahraničí. Tato fáze z hlediska vydavatelského začíná v říjnu 1926 svazkem **Zavřené dveře** a končí listopadem 1938 vydáním triptychu **Tři starci**. Oba zmíněné soubory mají mnohé společného. Pod titul **Zavřené dveře** vložil E. Hostovský podtitul Nemocné prózy, což je označení, jež plně vystihuje rovněž **Tři starce**. Bezezbytku vyznačuje především jejich třetí novelu, Příběh básníka Zdeňka Ondříka, jehož všichni hrdinové jsou fyzicky nebo duševně nemocní. Jistým druhem nemoci však procházejí všechny stěžejní postavy prozaického triptychu.

Pro E. Hostovského, který proslul zejména jako romanopisec, je svým způsobem příznačné, že jeho první vývojové údobí začíná knížkou drobných próz a knížkou drobných próz končí. Autorova příznačnost (paradoxní a rozporná příznačnost) spočívá v tom, že právě v novelovém tvaru se E. Hostovský v této fázi nejplněji vyslovil. Nejplněji proto, že dovedl svým drobným prózám vtisknout optimální tvar. Zvládl jejich úspornou plochu, do níž vložil příběh, jenž odpovídal jeho bizarním a expresivním představám o jevovém světě. Tato charakteristika platí ovšem pro povídky **Zavřených dveří** jen částečně a s podstatnou výhradou, o to jednoznačněji se však vztahuje na novely **Tří starců**.

Neběžný a zvláštní je už celkový tvar Tří starců, který je architektonickým kompromisem mezi sbírkou novel a rámcovým vyprávěním. Z rámcového vyprávění má Hostovského triptych pouze vstupní rámcující složku a první rámcovaný příběh, po něm pak už autor model rámcového vyprávění zcela opouští. Oč je architektonický celek nedomyšlenější, o to jsou jeho jednotlivé prózy propracovanější a kompozičně ucelenější.[1]

---

[1] K celkovému tvaru Tří starců se kriticky vyslovil už V. Černý ve dvou recenzích: Nový a jiný Hostovský, Lidové noviny 26. 7. 1938, č. 370, s. 7; Egon Hostovský: Tři starci, Kritický měsíčník 1, 1938, s. 454–456.

Hostovského novelový soubor začíná přímou řečí, hospodyně pana Ondřeje příchozímu oznamuje: *„Pana Ondřeje najdete v Klášterní zahradě, vysedává tam teď denně na sluníčku.“*[2] Promluvový incipit napovídá příští dynamiku příběhů, dialog totiž dynamiku zcela automaticky navozuje. Přímá řeč dále naznačuje, že příběhy budou vyprávěny.

Prozaický soubor Tří starců sestává ze tří novel, z nichž každou vybudoval E. Hostovský poněkud jiným způsobem. První z nich, nazvaná Příběh dobrodruha Šimona Korčína, vystavěl na kruhovém a heptadickém principu.

Z obou kompozičních principů je ve vstupní novele důsledněji uplatněn princip kruhový. Základní kruh, který tvoří její podstatu, je kruh sedmi spravedlivých sedících kolem kulatého stolu. Sedm spravedlivých představuje jakýsi vnitřní kruh, kolem něhož se obtáčí kruh vnější, širší, jejž ztělesňuje životní kruh, který opíše na své pouti světem Šimon Korčín. Vnitřní kruh spravedlivých doprovází a podtrhuje E. Hostovský kruhem číší, jež jsou pozvednuty na Korčínovu počest: *„Kruh kolem stolu je uzavřen a nad ním je uzavřen menší kruh plných číší.“*[3]

Sedm spravedlivých dá Korčínovi příkaz: *„Z našeho kruhu nesmíš již nikdy vyjít, rozuměj mi dobře, kdykoliv z něho vystoupíš, spatříš svět, lidi a sebe v tomto křivém zrcadle, budeš pak bloudit a trpět ošklivostí.“*[4] Korčín však tento příkaz nedodrží, takže když se po čase dostane okruhem do téhož města, nalezne místo sedmi spravedlivých sedm ohyzdných bab.

Po střetu s bezzubými babami se Korčín ještě jednou setká se sedmi spravedlivými, stane se tak však pouze v horečce, která ho zachvátí: *„Pak viděl Korčín závojem slz zelené šero, hodiny bez ručiček, křivé zrcadlo, kulatý stůl a u něho své hostitele. Nezměnili se, jen pláště měli tentokrát bílé. Agemon ho usadil na staré místo, kruh se uzavřel, číše byly plny rudého vína. Usedavě vzlykal, ale sedm párů rukou se po něm natahovalo, hebké dlaně stíraly mu slzy a hladily vlasy. Spravedliví mlčeli. Chtěl sám mluvit. Vzpomínat, vysvětlovat.“*[5]

Tvar kruhu je v novele průběžně konfrontován. Kruhu spravedlivých předchází v ději beztvarý hlouček deseti nebo dvanácti chlapů, kteří ohrožují mileneckou dvojici. Spravedlnost je v daném případě postavena proti bezpráví a násilí. Konfrontace kruhu s jiným tvarem (nebo nontvarem) přispívá k jeho jasnějšímu a zřetelnějšímu vymezení. Porovnání těchto dvou těles provedl E. Hostovský ve

---

[2] Cituji z 1. vydání: Hostovský, E.: Tři starci, Praha 1938, s. 9.
[3] C. d., s. 49.
[4] C. d., s. 51.
[5] C. d., s. 73.

dvou sousedních kapitolách, v 2. a 3. Tímto sousedstvím jejich konfrontaci náležitě zvýraznil.

Konfrontaci tvarů (kruh – hlouček) provází E. Hostovský konfrontací symbolů – proti Renpirově klacku s třemi koňskými ohony staví Korčín svou hůl s třemi sviními rypáky. Na konci 4. kapitoly je pak scéna, v níž se tváří v tvář spolu se svými symboly střetnou jejich hlavní představitelé. Tato konfrontace probíhá ovšem v jiné rovině než konfrontace tvarů.

Kruh je v novele často nahrazován např. objetím. Korčín sleduje na začátku příběhu muže a ženu, kteří jsou v mileneckém objetí; při odchodu od sedmi spravedlivých se s nimi Korčín obejme. U E. Hostovského se však vedle lidských bytostí objímají i jevy neživé – po výbuchu v prachárně *„nestvůrný had kouře obtáčel do svého objetí svítivé paláce"*[6].

Představa kruhu proniká i do rámcující složky triptychu, v níž vypravěč pan Ondřej sděluje svému posluchači vlastní neurčitý pocit: *„Snad vám bude jako mně – jako by k vám kdosi přišel, kdosi dobře známý, opsal rukou široký kruh kolem sebe, zasmál se a řekl: Tak, miláčku, už jsme byli dosti dlouho v přítmí, teď si pěkně rozsvítíme!"*[7]

Představu kruhu zdůraznil E. Hostovský také v samostatném vydání novely, jež vyšlo v témže roce jako *Tři starci*, ale časově před nimi (v květnu 1938). E. Hostovský dal poprvé své novele výstižný název *Kruh spravedlivých*.

Jistý kruh, nebo alespoň symetrii, vytváří rovněž prozaický celek **Tří starců**, neboť prostřední krátkou prózu (Příběh krejčího Václava Hurdta) obklopují dvě prózy dosti rozsáhlé. Novelový triptych jako celek je však asymetrický, neboť třem prózám předchází vstupní próza rámcující.

Prvek kruhového principu se objevuje také v povídce Záhada (*Osamělí buřiči*), v níž četníci s namířenými puškami stahují kruh kolem prchajícího vojenského zběha Středy. Jde o výstižný obrazec – kruh četníků a v jeho středu dezertér Středa.

Existence sedmi spravedlivých se v Příběhu dobrodruha Šimona Korčína promítá i do jeho architektoniky, jež sestává ze sedmi kapitol.[8] Tato korespondence představuje stěžejní heptádu novely, jež je po kruhovém principu založena rovněž na principu heptadickém.

Architektonickou heptádu provází E. Hostovský heptádami dílčími: generál Renpir rozhlašuje, že před sedmdesáti roky sjednali Darlerové tajný plán; o Korčínovi

---

[6] C d., s. 56.
[7] C. d., s. 19.
[8] Architektonickou heptádou jsou i Zavřené dveře, jež obsahují sedm povídek.

se dále vypráví, že zachránil sedm set lidí. Na uvedených heptádách je nejzajímavější jejich posloupnost, jednotlivé heptády totiž postupně geometricky narůstají: 7 – 70 – 700.

Heptadický princip proniká i do poslední novely triptychu, do Příběhu básníka Zdeňka Ondříka, který je jinak vystavěn pomocí jiných, a dosti odlišných, komponentů. Hlavní hrdina Zdeněk se v něm probudí po první hýřivé noci v sedm hodin večer; sám sebe se posléze táže, kde jinde by mohl v týdnu prožít sedm životů; generálova manželka, Zdeňkovi důvěrně známá, se v novele směje a poskakuje jako sedmileté děvčátko.

Heptády se velmi často objevují i v ostatní Hostovského tvorbě. Sedmiramenný svícen a číslo sedm hrají klíčovou roli v povídce Modré světlo (*Cesty k pokladům*). Číslo sedm má dětským hrdinům dopomoci k nalezení pokladu; vypravěč příběhu dojde nakonec k tomuto závěru: *„Když jsem však zjistil, že dělíme-li sedmi letopočet, který se tehdy psal, dostáváme beze zbytku číslo 274, zesinal jsem leknutím a rozčilením a byl jsem přesvědčen, že naše tušení o pokladu v pustém baráku je potvrzeno znamením z nebes. Noc zázraků se přiblížila.“*[9]

Obdobně je tomu ve *Žháři*, kde číslo sedm je spjato s počtem návštěvníků hospody U stříbrného holuba: *„Sedm jich bylo, kteří nedbali bab a neměli plné kalhoty. Sláva jim!“*

Heptády pronikají i do syžetové tkáně a do titulu Hostovského románu **Sedmkrát v hlavní úloze**. Kolem podivuhodného spisovatele Josefa Kavalského je seskupeno sedm postav, jejichž existenci a jejich duševní svět Kavalský bezprostředně ovlivňuje. V sedmi osobách hraje přepodivnou hlavní roli. Heptadický princip se přitom promítá i do architektoniky románu. Každé ze sedmi postav přisoudil E. Hostovský příslušný, byť dosti nepoměrný architektonický prostor – nejbližšímu příteli Kavalského Jaroslavu Ondřejovi přiřkl celou první část, zbývající šestice se pak podílí o jednotlivé kapitoly části druhé. Ondřejova první část, na niž klade autor největší důraz, sestává navíc ze sedmi kapitol.[10]

Druhá próza **Tří starců**, Příběh krejčího Václava Hurdta, je víceméně amorfní, zato třetí próza, podobně jako první, opět překvapuje kompozičním důmyslem. Autorův důmysl tkví v Příběhu básníka Zdeňka Ondříka především v použití kontingenčního momentu a jednostejné kulisy, tj. prostředků zdánlivě podružných, okrajových.

---

[9] S. 88.

[10] Spojitost mezi novelami Tří starců a románem Sedmkrát v hlavní úloze neprobíhá pouze v rovině numerické, ale také v rovině jmenné. Vypravěč jednotlivých novel a vypravěč první části románu mají totiž shodné příjmení, jmenují se Ondřej. Ústřední postavě třetí novely dal pak Hostovský příjmení Ondřík.

Básník Ondřík se dostane do svého příběhu (a zároveň do své zkázy) zásluhou čiročiré náhody – jeho vzdálený bratranec spatří básníkovo jméno zcela náhodně na kufru, prostřednictvím zahlédnutého jména tak neznámý bratranec najde svého příbuzného. Celý Ondříkův osud postupně sklouzává od této všivé náhody až do finálního stavu prázdného živoření. Vše, co se stane, se odvíjí právě od tohoto kontingenčního momentu.

Na příbuzném kontingenčním momentu je založen Hostovského pozdější román *Úkryt*. Českého utečence skrývajícího se v Normandii střetne v románě zcela náhodně jeho německý spolužák ze školy. Vzhledem k tomu, že v románovém syžetu hraje moment náhody stěžejní roli, oslabuje se tím věrohodnost díla. Stejný prostředek sehrává v různých textech různou roli.

Daleko více než kontingenční moment vystupuje v Příběhu básníka Zdeňka Ondříka do popředí jeho přírodní kulisa, neustálý déšť, během něhož se odehrává všechen děj novely. Už její druhý odstavec začíná slovy: *„Dešť bubnoval na střechu jednotvárný pochod, otevřeným oknem bylo vidět i slyšet ztrnulé lesy, jak tiše stenají v popelavém šeru, jež v obrovských, rozervaných cárech povlávalo nad světem.“*[11] Přírodní (a paralelně také osobní) situace vrcholí pak ve scéně, kdy se Zdeněk spolu s Kateřinou při útěku z Alexandrova statku propadají do slizkého bahna. Nepřestajný déšť a blátivý marasmus na konci jsou jedinou možnou kulisou k drastickému příběhu odehrávajícímu se před očima ústředního hrdiny a v něm samém.

Dlouhotrvající déšť, bizarní bohémská společnost, do níž Zdeněk zapadne, žena-dítě, rozežrané tělo hlavního svůdce a romaneskní příběh vůbec ukazují na autorovu expresionistickou inspiraci a motivaci.

Ve stejném smyslu použil E. Hostovský kulisy deště v povídce Záhada (*Osamělí buřiči*). I v tomto případě déšť provází a umocňuje hrdinčino psychické vyšinutí. Podíl a dosah této kulisy je však v obou prózách různý – v Příběhu básníka je déšť trvalou dějovou záclonou, kdežto v Záhadě se podílí na zvýraznění jejího finále.

V téže době jako Tři starci vychází Weilův román *Moskva–hranice* (1937), kde déšť rovněž sehrává důležitou roli. Weilova kulisa deště podtrhává společenskou a politickou situaci Stalinovy říše. U E. Hostovského vytrvalý déšť naopak zdůrazňuje duševní a fyzický marasmus lidí obývajících a ruinujících Alexandrův statek. Déšť také zvýrazňuje bizarnost probíhajícího příběhu.

Trojici novel autor navzájem spojil několika styčnými prvky. Jedním z nich je pocit čehosi temného. Na začátku poslední novely stojí věta: *„Toho dne (...) přihodilo*

---

[11] C. d., s. 103.

se cosi temného, zhola nepochopitelného."[12] Temným životním okamžikem neprochází pouze Zdeněk Ondřík, ale všichni hrdinové triptychu. Šimon Korčín prožije svůj temný okamžik na věžičce Kamenovaných, Václav Hurdt při své první a poslední schůzce se svým bratrem a Zdeněk Ondřík za návštěvy Alexandrova statku, když jej zaskočí velké ticho.

Jednotlivé novely triptychu jsou dále spjaty motivickým prvkem určitého směřování. V Příběhu dobrodruha Šimona Korčína (v kapitole Honička) prchá před pronásledovateli jeden z Darlerů s dívkou Mawou, v Příběhu básníka Zdeňka Ondříka (v kapitole Útěk) prchá z Alexandrova statku Zdeněk Ondřík s dívkou Kateřinou. Směřování obou dvojic má ve své obecnosti něco společného – v obou případech utíkají hrdinové před zlem, jež na ně bezprostředně dotírá.

Novelový triptych a jeho uspořádání částečně připomínají povídkové soubory Jana Čepa. U Egona Hostovského dvě rozsáhlé novely obklopují nerozsáhlou prózu. Je to opak toho, co se vyskytuje v ***Čepových* Letnicích** a v **Modré a zlaté**, kde osovou rozměrnou novelu obklopují kratičké povídky. Charakter Čepových próz není však srovnatelný s bizarními příběhy E. Hostovského. V **Třech starcích** je navíc trojice próz asymetrická, neboť jí předchází dosti obsáhlý prolog. Architektonická příbuznost v podobě prozaických triptychů je záležitost víceméně sekundární, primární pouto mezi E. Hostovským a J. Čepem tkví v zaměření jejich tvorby, jež je prostoupena existenciálními prvky. Existenciální zaměření však oba prozaiky také odlišuje, **Vladimír Papoušek** toto rozlišení charakterizoval slovy: *„Zatímco postavy povídek Jana Čepa, blízké Hostovského ‚vyhnancům' intenzitou duševní trýzně, osamělostí i metafyzickým hladem, zažívají alespoň občas jistotu ‚druhého domova', hrdinové Všeobecného spiknutí, Tří nocí a dalších děl nic takového očekávat nemohou.*"[13]

Konce postav E. Hostovského a J. Čepa jsou často rozdílné, nerozdílná je však jejich barevná symbolika, která vychází ze spojení modré a zlaté. U ***J. Čepa*** prostupuje nejednu jeho povídku, a to nejen v souboru *Modrá a zlatá*, u ***E. Hostovského*** se pak objevuje v závěru románu **Tři noci**, kde hlavního hrdinu v rozhodném životním okamžiku oslní (a ovlivní) jas těchto dvou barev: *„Leč najednou pod blankytnou modří zazářilo zlato. Stál takřka na konci mostu a hleděl uhranut do listnatých perutí několika obrovských stromů, o něž se nebe opřelo. Ta čistá modř nebes a symfonie nespočetných odstínů podzimního zlata ho přinutily přimhouřit oči. Hlasy rozkace-*

---

[12] C. d., s. 103.

[13] Papoušek, V.: Egon Hostovský, Jinočany 1996, s. 152.

ných živlů v něm ztichly jako na povel. A kolem nebylo široko daleko nic než modř a zlato a vzdálené ševelení tajemného hlasu."

Vedle těchto souvislostí je mezi oběma autory několik biografických shod – oba vstupují současně roku 1926 do literatury, E. Hostovský *Zavřenými dveřmi* a J. Čep *Dvojím domovem*. V obou případech jde o povídkové soubory. Oba prozaici vydávají ve stejném roce 1938 své prozaické triptychy – E. Hostovský *Tři starce*, J. Čep *Modrou a zlatou*. Oba spisovatelé po únoru 1948 emigrují a jistou dobu společně pracují ve Svobodné Evropě. Oba konečně v zahraničí také umírají – E. Hostovský v květnu 1973 a J. Čep za sedm měsíců po něm v lednu 1974.

Byla-li zmínka o útvaru prozaického triptychu, je třeba dodat, že třicátá léta jsou v jeho znamení. V této dekádě vychází přinejmenším pět knižních titulů takto uspořádaných: *Letnice* (1932), *Cesty k pokladům* (1934), *Golet v údolí* (1937), *Modrá a zlatá* (1938) a *Tři starci* (1938).

Určité příbuzenství existuje i mezi Egonem Hostovským a ***Karlem Čapkem***, zejména mezi *Třemi starci* a **Povětroněm**. V obou knihách jde o jistou formu rámcového vyprávění, u E. Hostovského jde víceméně o náběh k němu. Oba autory spojuje stejný počet vyprávěných příběhů – u obou jde o tři příběhy. Hostovského první próza triptychu má navíc s Povětroněm společné místo děje, jímž je území v tropech. Poslední povídka u obou autorů v uvedených titulech patří básníkovi, jeho povídka je u E. Hostovského i u K. Čapka nejrozsáhlejší. Oba prozaici inklinovali k numerickým principům – K. Čapek k triadickému a tetradickému (*Lásky hra osudná, Dášeňka, Velká kočičí pohádka*), E. Hostovský se naopak rozmáchl k principu heptadickému. Svazovalo je rovněž pouto rodové, neboť oba pocházeli ze severovýchodních Čech.[14]

Tvar Tří starců zjevně dokazuje, že E. Hostovský byl v první fázi své tvorby, tj. do druhé světové války, daleko lepší novelista než romanopisec. **Tři starci** umělecky převyšují jak *Černou tlupu*, tak *Žháře* i *Dům bez pána*. Tři starci ční v Hostovského tvorbě poněkud osaměle i vzhledem k jeho dalšímu vývoji – po Třech starcích následují totiž *Listy z vyhnanství*, rovněž novelistické, na rozdíl od Tří starců však expresivně roztříštěné a syžetově nesjednocené, bezprostředně odrážející chaotický stav exulanta E. Hostovského. Novou novelistickou knihou se teprve začala cesta krystalizace k dalšímu, vyššímu uměleckému tvaru.

Alexandr Ondřík se v poslední próze *Tří starců* zmiňuje o staviteli příliš vysokých

---

[14] O kompoziční problematice zmíněných Čapkových děl viz v mé knize Dílna bratří Čapků, Olomouc 1999.

věží. Tento stavitel na jeho statku zemřel, Egon Hostovský se zásluhou svého prozaického triptychu stavitelem příliš vysokých věží stal. Jednou z těchto věží jsou *Tři starci*, jinou pak pozdní *Všeobecné spiknutí*.[15]

[15] O kompozici Všeobecného spiknutí viz v mé stati Románový svět Egona Hostovského, in: Hlavní téma: psychologická próza, Hradec Králové 1994, s. 79–90.

Alena Zachová

Stanislav Zedníček v kontextu české poezie

Přistoupíme-li na tradiční členění literatury podle směru, k němuž je autor přiřazován, či podle generační příbuznosti, poezie Stanislava Zedníčka je celkem právem dávána do souvislosti s tzv. halasovsko-holanovskou linií. Již ze samotného běžně užívaného označování této generace je zřejmé, že právě F. Halas a V. Holan ve své tvorbě nejvýrazněji reprezentují básnickou generaci hlásící se do literatury novými tématy i výrazovými prostředky ve 30. letech. Sledujeme-li vůdčí osobnosti, které vnímáme nejen jako umělecké individuality, ale i jako typické představitele dané doby, můžeme autory označit jako velké nebo malé, více významné nebo okrajové. Halasova i Holanova tvorba je skutečně reprezentativní co do množství i rozmanitosti, vedle poezie se oba věnovali také překladatelské činnosti, patří k našim nejznámějším básníkům a těžko si lze např. představit, že by jejich verše chyběly v čítankách.

Téměř nic z toho neplatí pro Stanislava Zedníčka, generačně mladší básník (ročník 1914) sice také začal publikovat ve 30. letech, s F. Halasem, a zvláště s V. Holanem, ho pojila nejen umělecká, ale i lidská vřelá sounáležitost, avšak v době, kdy dozrával k vydávání prvních sbírek, vypukla 2. světová válka, v 50. letech byl z politických důvodů uvězněn, a tak se jeho vstup do literatury stále opožďoval a komplikoval[1]. Faktem asi zůstane, že při současném způsobu posuzování a hodnocení literatury by Stanislav Zedníček do skupiny tzv. velkých autorů zřejmě nepatřil. Tuto klasifikaci však můžeme také pozměnit a vycházet ze skutečnosti, že texty všech členů každé umělecké generace tvoří svébytný celek, bez něhož nelze jednotlivce vůbec

[1] Knižně mu vyšly sbírky – Dopisy Albíně, Praha 1947, Přítmí srdce, Československý spisovatel, Praha 1969, Větrná zátiší, Praha 1974 a Na doslech pramene, Praha 1984.

hodnotit, vyjádřeno např. slovy T. S. Eliota[2] lze říci, že se vznikem každého uměleckého díla se zároveň něco stane se všemi předchozími díly, jež společně vytvářejí řád, který se vstupem dalšího textu vždy nově modifikuje. V tomto případě pořadí podle významu autora ztrácí na smyslu a naopak nás musí zajímat, čím novým tento celek každý z nich obohatil, což platí i pro halasovsko – holanovskou generaci, aniž bychom tím oslabovali význam jejích hlavních představitelů. Dalším důvodem zájmu o Stanislava Zedníčka je i fakt, že je zřejmě nejstarším žijícím a píšícím příslušníkem této generace (v letošním roce se dožil 85 let), proto lze sledovat proměny a směřování jeho poezie od 30. let prakticky až do současnosti.

Pro poezii Zedníčkovy generace je typické introvertní směřování, do jejího centra se dostává sebereflexe jako způsob řešení existenciálních problémů a tématem se stává slovo, které se prezentuje v různých protikladech[3]. Studie zabývající se jejich poezií zdůrazňují především nejednoznačnost výrazu – např. Sylvie Richterová[4] v Holanových verších nachází dichotomie (život/smrt, ticho/promluva), které však nejsou vyhraněné, ale vytvářejí neustále se přeskupující prostor paradoxů, Marie Kubínová[5] hovoří o typické halasovské významové nesnadnosti coby výrazu básníkovy zodpovědnosti nebo Zdeněk Kožmín[6] upozorňuje v souvislosti s Holanovou poezií na velkou frekvenci určitých časových schémat, která jsou zdrojem unikavosti a nepostižitelnosti dění, ale zároveň nabývají metaforické konkrétnosti, která však ústí do maximální abstrakce.

Podobné poetické principy obsažené v poezii Stanislava Zedníčka potvrzují jeho generační příslušnost, shodná je složitá, až expresivní metaforika,[7] která koresponduje s nejednoznačností a nesnadností výrazu a zároveň i se zvláštním využíváním deminutiv typických právě pro jeho verše (např. typu *„pištění dravčích tlamiček/ na zvednutých bříškách žen – zbabělá lhostenost/ staženou řití/ vydechuje strach – odevšad tleská bahno – prasklá tma vyschlé studně“* ze sbírky *Přítmí srdce*), charakteristické jsou dále motivy slova a mlčení (např. *„mluvili jsme spolu?/ nebo jsme se setkali/ jen mlčením – mlčíme sami se sebou – strach ze znelidštělých slov/ naostřil v nás ticho – tajemství neodolatelného smutku/ vrostlo do mlčení“* ze sbírky *Na do-*

---

[2] Eliot, T. S.: O básnictví a básnících, Praha 1991, s. 9–13.

[3] Blíže viz Kubínová, M.: Sebereflexe tvůrčího subjektu a téma slova v poezii třicátých let, in: Proměny subjektu I., Praha 1993, s. 103–130.

[4] Richterová, S.: Polyfonie v poezii Vladimíra Holana, in: Ticho a smích, Praha 1997, s. 151–164.

[5] Kubínová, M.: viz c. d.

[6] Kožmín, Z.: Drama lyriky, in: Studie a kritiky, Praha 1995, s. 186–191.

[7] K motivice Zedníčkovy poezie blíže viz Zachová, A.: Básník Stanislav Zedníček, Česká literatura 1995, s. 537–543.

slech pramene). Smyslové vnímání a zároveň jeho absence objevující se zvláště u V. Holana, se v Zedníčkově poezii projevuje především velkou frekvencí motivů těla a tělesných pocitů, které oběma směry – dovnitř i vně – propouštějí impulzy, skrze něž básnický subjekt komunikuje se světem a svět komunikuje s ním (např. *„srdce v blescích – moje krev oblévá všechna místa země – každý můj nerv je napjat do vesmíru/ každé vdechnutí přibližuje hvězdy"*).

V Zedníčkově poezii můžeme pozorovat také další podstatný rys meziválečné poezie, a to proměnu významu krajiny v krajinnost[8], v němž se motivy krajiny zhušťují do stále obtížněji srozumitelné šifry a básnické zkratky. V uvedených rovinách je poetika Zedníčkovy poezie porovnatelná s poetikou jeho generačních druhů. Vedle toho, co lze vyabstrahovat jako typické pro poetiku doby, problémy i způsob vztahování se k nim, můžeme však v Zedníčkově poezii vysledovat i ryze osobní vývojovou linii.

V básnických skladbách ze 40. let Podzim a housle nebo Jeřáby (později zařazených do sbírky Větrná zátiší) můžeme zřetelně sledovat výše zmíněné motivy krajinnosti, charakterisktický je především způsob lidského prožívání skrze výrazně expresivní obrazy personifikované přírody (např. *„bláto hnisalo na prasklých žebrech brázd ? zlomené kosti natě se opíraly o hroudy – mraky se do sebe zaklínily – až moje žíly puknou a budou vyvrženy z kloubů, tak jsem stál pod pahorky – moje nohy byly zabořeny v zblátilé zemi – cítil jsem, jako by se mraky napjaly až k prasknutí"* Podzim a housle). V pozdějších letech dochází k definitivnímu přechodu od vztahování se k přírodě ke vztahování se sama k sobě, např. v básni *Odpoledne u Hamříku* (ze sbírky Větrná zátiší) se již motivy přírody – oproti očekávání, které vzbuzuje název básně – prakticky vůbec neobjevují, přírodu můžeme vnímat pouze jako pozadí pro obtížně dešifrovatelné metafory (např. *„dívám se svobodou bezčasí – a tu z veliké výšky/ a přece u samého ucha/ slyším odkudsi známé a jakoby očekávané mávání křídel – věčnost vteřiny"*).

Sebereflexe a její stále zřetelnější přesun z vnějšího prostředí do nitra souvisí nejen s novými motivickými okruhy, ale i formální proměnou veršů. Nejvíce je toto směřování zřetelné ve sbírkách **Přítmí srdce** (1969) a **Na doslech pramene** (1984)[9]. Jejich významové okruhy se již netříští nebo nerozbíhají, ale naopak se koncentrují na problémy existence, bytí člověka ve světě. Tento autentický způsob sebeprožívání

---

[8] Kožmín, Z.: viz c. d.

[9] Sbírka Větrná zátiši (1974) nedosahuje jejich kompaktnosti, protože zahrnuje verše z různého časového období.

a především pojmenování tohoto prožívání je kardinálním problémem celého 20. století v rovině lidské, umělecké, filozofické, ale např. i politické. V Zedníčkově poezii se projevuje častými motivy úzkosti, nejistoty, samoty, bolesti, šílenství, tmy i úlevy ap. Tato tematizace je zřejmá již ze samotných názvů sbírek a básní – např. básně Co bez tebe utrpení – Básník je na Zemi zazděn – V líhni marného večera – Ukolébavka padajícího kamení – Když i déšť prosí o ticho – Kde umírá násilí otázek.

Samodanost[10] jevu, tedy rozlišení jevu a specifická podstata jeho prožitku způsobuje, že skutečnost může být vnímána různě, což platí zvláště pro umělecký text. Stanislav Zedníček ve svých verších s upřímností a odvahou prozkoumává hranice možností lidské existence, její propasti, hloubky i výšky (např. ve sbírce Přítmí srdce *„Chci nejistou cestu / naprosté upřímnosti/ až do mlčení z úžasu/ že život je/ nesmrtelnou nadějí* (Prostě) – *Domlčena je žádost o bolest Ta žízeň žízeň po Bohu* (Ze dna studně) – *Hledám sám sebe/ bloudím v sobě – Děsím se Pane – Vylidnil jsem zemi/ Opustil jsem člověka/ Vyprahlost pouště/ dno propasti/ jsou mou zemí"* (Žalm).

Tato jeho reflexe, hledání, tázání i tápání, nikdy neprobíhající lineárně, může nebo nemusí být přijata, proto se lze setkat i s názorem např. Milana Blahynky[11], který tyto verše označil za setmělé a zahořklé, příliš abstraktní, v nichž je mnoho uhranutí, samoty a siroby. Můžeme však tento typ poezie také chápat nikoliv pesimisticky, ale naopak jako jedinou cestu k otevřenosti bytí. Bez ochoty setrvat a snést extrémní existenciální stavy jako např. smrtelnost, strach, smutek, ale i milost, by člověk neexistoval jako člověk. Ochota k úzkosti ho osvobozuje od odcizujícího způsobu existence. Při snášení úzkosti se podle Martina Heideggera[12] uvolňují vazby k druhým a člověk je vržen zpátky k sobě samému. Tyto stavy nutně prožívá člověk sám, v Zedníčkově poezii se samota objevuje se všemi možnými konotacemi (např. *„Vyplakat sebe/ v sobě a Bohu* (Do času) – *Sám se svým strachem/ sám se svou žízní/ Docela sám* (Před Velkým pátkem) – *Se všemi sám/ se všemi spojen"* (Jednoho dne). V uvedeném způsobu výpovědi vystupuje do popředí také zranitelnost[13], otevřenost k propastem v člověku, vzniká napětí mezi pohnutkami a protiklady vnitřních tlaků a tendencí. To všechno souvisí nejen s citlivostí, úzkostí a zranitelností, jimž se člověk vystavuje a básník i zveřejňuje, ale také s niterností a hloubkou prožitku.

Adekvátně k tématu se utvářel i Zedníčkův verš po formální stránce, dialog vedený sám se sebou, maximálně rozmluva s něčím, co člověka přesahuje (nemusí jít nut-

---

[10] Mathauser, Z.: Text a samodanost, in: Mezi filozofií a poezií, Praha 1995, s. 23–30.
[11] Blahynka, M.: Verše setmělé a zahořklé, Rovnost 19. 6. 1985.
[12] Blíže Janke, W.: Filosofie existence, Praha 1994, s. 197.
[13] K tématu např. Guardini, R.: Těžkomyslnost a její smysl, Kurs 25, Stará Říše na Moravě 1932.

ně o Boha), utvářel verš stále zřetelněji jako modlitbu, přerůstající v mnoha případech až do litanie (např. od náznaků ve sbírce Větrná zátiši „*Kdo mnou vrůstal k nevědomí/ Kdo mnou marně zvedal srdce/ Kdo mnou náhle zhasl světlo* (Když odklopím víko vůně) – až po sbírku Přítmí srdce, kde se již projevuje ve zřetelnější podobě – *dej Pane ať mohu/ navždycky rozloučit se/ s tmou* (Kino) – *Pane/ vidíš tu zkázu?/ Jsem tu/ na dně své propasti/ slepý/ a zoufalý*" (Žalm) – v poslední sbírce Na doslech pramene už autor ve většině případů ani necítí potřebu dodržovat strofy a básně představují jakýsi jediný výpovědní celek, i když celkové ladění této sbírky není tak naléhavé, jako tomu bylo ve sbírce Přítmí srdce).

Nakumulované prvky – motivické i formální – typické pro poezii Stanislava Zedníčka nalezneme v rozsáhlé básni Poslední hodiny starého roku ve sbírce Přítmí srdce. Můžeme říci, že jde o ukázkový text, najdeme v něm všechny závažné existenciální motivy a obsahuje také charakteristické formální uspořádání i se všemi jeho zdánlivými rozpory. Na jedné straně se totiž v Zedníčkově poezii setkáváme stále častěji s verši jako jednolitými celky, na druhé straně inklinuje k fragmentaci, což souvisí ve významové rovině až s gnómickým způsobem vyjadřování. Fragmenty nazývá sám autor krátké básně, které se v poslední sbírce již neobjevují, báseň Poslední hodiny starého roku je vizuálně rozčleněna nejen stroficky, ale i čarami, které připomínají právě fragmentaci a zdůrazňují naléhavost oddělení jednotlivých strof. Zmiňovaný litanický ráz básně se projevuje pravidelným opakováním (např. „*odpusť mi tělo, odpusť mi mozku, odpusť mi srdce, odpusťte všichni – bolí mě svět do smutku, bolí mě svět do soucitu*").

Z významově mnohovrstevnaté básně připomeňme alespoň základní okruhy odpovídající již výše uvedeným motivům – tělo jako prostředník mezi vnitřním a vnějším světem (např. „*studený dům – i s hněvem větru/ visí v mém těle kdesi pod lopatkou – samota hluchoněmá – šedá muka žízně – hrůza z prázdna – všude krvácí samota – horečka je plavba osamělých/ jako trest za dřívější stádnost – vím smrt/ to jediné – žhavý strach z opakovaných umírání – každý sám si tvoří peklo jež ho neopustí*"), vnitřní a vnější dění prožívá básnický subjekt paralelně, tj. jako zápas těla (např. *horečka, pot*) i duše (*mé vyhnanství, vnitřní peklo*). Zajímavé jsou motivy dětství jako připomínka něčeho čistého, avšak definitivně již nedostupného (např. „*vy neviditelní, ještě si mě pamatující/ jako světlé mlčení chlapce – zrazené dětství*"), čas se v básni stává bezčasím (např. „*pro vteřiny jsem jen v kukle času – vteřina za vteřinou padá jako kapky/ na holou lebku vězně léta vězněného – neúprosně se vracejí/ vteřinová staletí smrtelného potu*").

Všechny tyto roviny odkazují opět k hloubce, složitosti a protikladnosti lidské existence a prožívání i k potřebě celou tuto nebezpečnou cestu, kterou zdaleka není ochoten podniknout sám k sobě každý, pojmenovat a tím i vynést na povrch (např. *„nikdo neví z jakých hloubek/ vystupuje okov mé upřímnosti"*), nemožnost celý tento proces jednoznačně dovršit dokládá i samotný závěr básně (*„Nezaznělo ještě pravé slovo v pravé slze/ a všechno světlo zůstává/ mezi Golgotou a Zmrtvýchvstáním"*).

To, co napsal Zdeněk Kožmín o Holanově poezii[14], že totiž jeho básně nechtějí být zprávou o dramatu, ale chtějí být právě tím dramatem samým, platí pro všechny skutečné básníky a platí to i pro Stanislava Zedníčka. Poetiku své generace obohatil neotřelou a expresivní metaforikou a aktualizoval také formální rovinu veršů. Klademe-li si však otázku, překročil-li jako nejstarší žijící autor této generace hranice halasovsko-holanovské poezie, musíme konstatovat, že pravděpodobně nikoliv. Jeho poetika způsobem výpovědi i přístupem ke světu je pevně zakotvená v generaci, s níž ho spojují především podobné životní zkušenosti. V jeho poezii nenalezneme nic z toho, co je typické pro vyjádření existenciální situace mladších básníků hlásících se o slovo o několik desítek let později, jako je především humor, nonsens, ironie a sebeironie nebo hra, což s sebou také přináší nové vyjadřovací možnosti a prostředky.

Potřeba lidské a umělecké opravdovosti a poctivosti Stanislava Zedníčka vnesla do jeho poezie viditelný řád, který mu zajistí trvalé místo mezi významnými básníky.

---

[14] Viz Kožmín, Z.: c. d. , s. 187.

Ivo Harák

Na okraj jedné básně Jana Zahradníčka

Jméno Jana Zahradníčka bylo po dlouhou dobu záměrně vymazáváno z naší paměti. Od roku 1948 do roku 1989 – nepočítaje v to edice bibliofilské (*Rouška Veroničina*) nebo otisky jen časopisecké (*Znamení moci*) – vychází tomuto básníkovi u nás jediná nová sbírka (*Čtyři léta*, 1969) a jedna reedice.

Nikoli náhodou byla pro – již posmrtné – představení básníkovy osobnosti i poetiky v roce 1966 zvolena kniha **Jeřáby**: poprvé vydána v roce 1933 a do roku 1948 celkem šestkrát, po vydání v roce 1966 vychází pak znovu těsně po „sametové revoluci" a ještě jednou v souborném vydání *Díla* Jana Zahradníčka (v I. svazku s Pokušením smrti, Návratem, Žíznivým létem, Pozdravením slunci, Korouhvemi a Svatým Václavem). Představuje tak ne-li nejlepší, tedy alespoň nejpopulárnější Zahradníčkův opus.

– Stojící na rozhraní mezi dvěma tvůrčími obdobími tohoto autora; můžeme v něm vysledovat překonávání někdejšího vlivu Březinova verslibrismu a tíhnutí k temnější stránce života (jistě osobní zkušeností podmíněné), aniž by šlo o její zamlčení. Praví-li mluvčí básně K jaru *„K slavení já však zrozen jsem"*[1], jde o hymnus zpívaný na žalmický nápěv.

Rodí se pro toto období typický sevřený tvar Zahradníčkovy básně (variující často formu znělky), básně přesného rytmu, invenční práce s rýmy a vůbec s hláskovou kvalitou i kvantitou (jak si ukážeme později).

Dochází k přepodstatnění osobního prožitku do obecněji platných zkušeností a pravd: ze sebe, ne však *jen* za sebe promlouvá tu básník.

– Vracející se do rodného kraje, aby z jeho hmatavé konkrétnosti vytěžil platnost symbolnou.

---

[1] Zahradníček, J.: Dílo I (Jeřáby), Praha 1991, s. 129

Jediná Zahradníčkova báseň se také objevila ve výboru z moderní české poezie **A co básník**[2]. Do souboru, vycházejícího pod titulem zvoleným z tvorby Zahradníčkova blízkého přítele Františka Halase, byla vybrána patrně taková (při splnění veškerých nároků na kvalitu a reprezentativnost), která by „nepohoršovala" dobovou ideologickou cenzuru. Ale skutečný básník je v každém svém díle přítomen *celý*.

Užovka

Rudolfu Černému

Spí, mrtva je užovka v upolínu,
má barvu pláče její zvadlá pleť,
a na ruce jak padá zeleň stínů,
na křídlech milovat, ó považ teď

Tak s hlavou nazad obrácenou dřímá,
jak mrtvé dny se nazpět dívají,
má barvu řek a nehledět už zpříma,
hle, dávná marnost rozkázala jí.

Skloňte se sosen sloupy jantarové,
sudlice trav, kde mihla se v dny nové
nit stříbrná, již sotva postřehls.

Džbán výšek rozbit, tuhne draslo slz...
Má barvu pláče, řek a mokrých stínů,
spí, mrtva je užovka v upolínu.

(ze sbírky Jeřáby)

Jan Zahradníček v tomto případě variuje „tradiční" formu sonetu tak, že tu proti sobě nestojí kvarteta (teze) a terceta (antiteze), ale zatímco kvarteta tvoří tezi, představuje první trojverší antitezi a druhé závěrečnou syntézu. Na tom se účastní také prozodická výstavba básnického textu – ukažme si, jak.

---

[2] Šotola, J. – Šiktanc, K. – Brabec, J.: A co básník, Praha 1963 (2. vyd. 1964), s. 185–6.

Pomineme-li první verš básně, který se posléze opakuje jako její verš poslední, aby nejdříve představoval jakési předznamenání (je ukončen čárkou) a posléze definitivní shrnutí (ukončen tečkou), zjistíme, že se v první strofě opakují určité hlásky a skupiny hlásek. Kromě opakování skupiny muta cum liquida je to především aliterující *p* (ostatně též jako součást skupiny předchozí), které se významně podílí na utváření rytmu této sloky. Ve třetí strofě – antitezi – se zase vedle skupiny muta cum liquida objevuje aliterující *s* (velmi výrazně zejména v jejím prvním verši). To vše je navíc podloženo prací s rýmy: zatímco první dvě – střídavě rýmované – strofy mají rýmy velmi invenční, sdružující buď rozličné slovní druhy nebo alespoň substantivum v různém čísle a s odlišnou kvantitou hlásek v rýmovce, obsahuje strofa třetí (sdruženě rýmovaná) rým dosti konvenční, zdánlivě gramatický (čímž je ovšem zdůrazněn významový protiklad rýmujících se slov!). „Řez" vedený mezi dvěma tercety je pak zdůrazněn i tím, že se jich rýmová spojnice *postřehls – draslo slz* jeví být převelice úzkou.

Spojnicí čtvrté strofy (syntetizující předešlé) s prvními dvěma je, krom shody rýmujících se slov s týmiž slovy z první strofy (ovšem v přehozeném pořadí) a verše uzavírajícího z obou stran báseň, též anafora *má barvu.* Nejde však o pouhou anaforu, jde vlastně o postupné vrstvení významů (*má barvu pláče..., má barvu řek..., má barvu pláče, řek a mokrých stínů*) a zároveň odlišných básnických pojmenování, metonymie a metafory. (*Mokré stíny* nás ostatně po ose přírodního času posouvají dále od *zeleni stínů* [byť *padající*] a prolínají tak osud umírající užovky [ale vlastně také osud člověčí] s přírodním děním v rámci ročních období. Tento výklad nachází oporu též v předcházejícím verši [*Džbán výšek rozbit, tuhne draslo slz...*].)

V oblasti pojmenování ještě chvíli zůstaňme. J. Zahradníček velmi často vedle sebe staví pojmenování zcela konkrétní, ukotvující báseň v prostoru přírodním a krajinném, v určitém časovém úseku, s pojmenováními, řekněme, abstraktními (J. Zahradníčkem ovšem převelice konkretizovanými: *mrtvé dny se dívají, dávná marnost rozkázala, džbán výšek rozbit*), která značí přesah k obecnější platnosti básně, od lyriky přírodní k lyrice meditativní.

Dva základní a zdánlivě protikladné motivy několikráte jsou v celé básni variovány: motiv spánku a motiv smrti. První z nich zdá se dominovat díky svému privilegovanému postavení na samotném začátku básně (spí, jako by byla mrtva), druhý se však prosazuje souhlasně s jambickým spádem (tvořeným – snad s výjimkou posledního verše první strofy, který bychom, nebýti předchozích, mohli vnímat též jako daktyl – v kvartetech a posledním tercetu co trochej s předrážkou, v prvním z tercet však

– ostatně v souladu s tím, co jsme pravili výše – s výjimkou posledního verše jako daktyl před řadou trochejů) Zahradníčkova verše a tedy i s rozložením těžkých dob, slovních přízvuků (mrtva jest, jako by spala).

Motiv smrti patří k erbovním motivům české poezie na rozhraní 20. a 30. let. Zdá se, jako by do Jeřábů pronikala ještě *těžkomyslnost* Zahradníčkovy prvotiny. Ano, ale pouze tehdy, budeme-li Užovku vnímat jen v úzkém okruhu přírodní lyriky.

Mnohé tomu napomáhá: přírodniny jsou vzaty z vysočinského prostředí, kam se J. Zahradníček utíká pro posilu po zklamání městem (Prahou), a báseň je dedikována příteli – literárnímu kritiku, překladateli a také spisovateli – Rudolfovi Černému z Moravských Budějovic. *„Aby byl ostřejšími konturami nastíněn jeho literárně kritický a esejistický profil, bude třeba jej chápat v kontextu s celou tvůrčí skupinou, do níž kromě Jana Zahradníčka patří Miloš Dvořák a Albert Vyskočil, spoluzakladatelé časopisu Tvar... Rudolf Černý patří neodmyslitelně k moravskému okruhu staroříšskému, tasovskému, přesněji řečeno k Vysočině, ale nebyl jí vymezen a omezen. Překračoval ji filosofickým směrem i ostrostí kritického pohledu.“*[3]

Také J. Zahradníček překračuje krajinné a přírodní omezení. Povšimněme si jen, kde všude a za jakých okolností se v jeho básni objevuje personifikace! Jako by tu vše nabývalo povahy bytostí živých, bytostí lidských. Poselství básně je tedy zapotřebí vztáhnout ku člověku.

Zajímavým způsobem jsou vykresleny kontury časoprostorové. Hned v první strofě skláníme se nad tělem užovčiným, abychom postupně lépe poznávali celkový stav i jednotlivé detaily. Abychom vzápětí stoupali přes ruce a zeleň stínů až ke křídlům (možná ptáků, možná – *na křídlech milovat* – cherubů). Padající *zeleň stínů* představuje pak jednak tíhu a krásu všeho pozemského (která však zadržuje pohyb vzhůru), jednak sílu, iluzivnost a časnost života (*zeleň stínů*), jednak předznamenání pohybu dolů ve třetí strofě, zde ovšem míněného co pohyb neuvědomělý (*padá* oproti *skloňte se*), konaný možná i proti vůli podléhajícího mu objektu. Po pohybu vertikálním (nejdříve dolů, posléze vzhůru) následuje pohyb po horizontále, ale vlastně také pohyb po ose časové (*„Tak s hlavou nazad obrácenou dřímá,/ jak mrtvé dny se nazpět dívají“*). Tady si můžeme všimnout dvou zajímavých věcí. Za prvé toho, jak J. Zahradníček – ve snaze o hutné a zároveň obrazné pojmenování – zaměňuje předmět a podmět děje (to přece my se díváme za *mrtvými dny*), jak se u něj výsledek činnosti obrazí v jejím původci (*má barvu pláče*). Za druhé toho, jak vztahy prostorové neoddělitelně souvisejí se vztahy časovými: Motiv rukou (upomínající na hieratické

[3] Rotrekl, Z.: Skrytá tvář české literatury, Brno 1993, s. 43.

gesto kněžích) pevně vevazuje tuto báseň do kompozice sbírky; v níž se ještě několikráte objeví, jednou s dominací vztahů prostorových (v básni Ruce: *„krajinou kolem kdybych byl/ dálkami bych vás obtížil"*[4]), jindy s dominancí plánu časového (v básni Hry: *„ó rty a ruce skrze listí/ let dávných sotva spatřené"*[5]).

Motiv pohledu nazpět je dále rozvit ve strofě třetí. Budeme-li *sosen sloupy jantarové* chápat nikoli pouze jako metaforu (vyjádření barvy), ale také jako metonymii, uvědomíme si, do jaké hloubky se nám tu otevírá časová perspektiva – jdoucí pak od *jantarových sloupů sosen* přes *sudlice trav* až po *dny nové, nit stříbrnou.* Souběžně s tím probíhá ovšem ono *sklánění se.* Pohyb z dálky času směrem k současnosti rovná se pohybu odshora dolů. Nazíráme jej ovšem nikoli ze zorného úhlu minulého zrození, nýbrž z hlediska přítomné smrti (jak naznačeno imperativem v prvním verši třetí strofy a strmě dopovězeno prvním veršem strofy čtvrté). Skláníme se nikoli nad *nití stříbrnou*, ale nad mrtvou užovkou.

A tady bychom mohli končit. Pokud bychom setrvali u konkrétního a předmětného, bez ohledu na implicite přítomný duchovní rámec. Jenomže – odkud by se tu pak vzala ta *dávná marnost*? *„Marnost nad marnostmi a všecko marnost"*[6] – můžeme číst v knize Kazatel. Tamtéž stojí i psáno: *„To, což bylo, i nyní jest, a což bude, již bylo; nebo Bůh obnovuje to, což pominulo"*[7]. Ale také: *„Lepší jest skončení věci nežli počátek její"*[8]. A tu vlastně dopovídáme konec předchozího odstavce.

A tu si uvědomujeme, že teprve smrtí uzavírá se význam života, že smrt je *v jistém smyslu* důležitější než zrození (Velikonoce větším svátkem než Vánoce), totiž ve smyslu *křesťanském.*

Paralela mezi spánkem a smrtí odkazuje potom k novozákonní tradici (Kristus křísící mrtvé, smrt těla je vlastně jeho dlouhým spánkem do dne vzkříšení). K této tradici patrně odkazuje břevnům kříže podobné protnutí horizontály s vertikálou; jichž úběžníkem spíše než užovka je sama smrt? V textu Unisono Jan Zahradníček píše: *„Jak v hodince smrti celý můj život spěchal ke mně,/ svou minulost doznělou sotva i přečistý list/ budoucna nepopsaný kroky jsem zahlédl temně/ a byl si jím jist"*[9].

Tak nevím, zda není nakonec perspektiva naší básně obrácena k budoucímu; zda se tu pod vrstvami přírodní a meditativní lyriky neskrývá též lyrika apelativní.

---

[4] Zahradníček, J.: Dílo I, s. 132.
[5] Tamtéž, s. 125.
[6] Bible svatá, Ekumenická rada církví, Stuttgart 1984, s. 599.
[7] Tamtéž, s. 601.
[8] Tamtéž, s. 604.
[9] Zahradníček, J.: Dílo I, s. 159.

Jiří Urbanec

Zvěstovatelé apokalypsy Jan Zahradníček a Ivan Diviš a česká literární historie

Na jedné z nedávných konferencí Bezručovy Opavy z úst dosti angažovaného literárního vědce zaznělo, že nelze vytvořit objektivní literární historii, že může být tolik rozdílných dějin a pohledů na české písemnictví, kolik je samotných zpracovatelů. Nesdílím tento skeptický a do vypjatého individualismu vyostřený názor a domnívám se, že i když nelze v historii literatury tak přesně měřit a vážit jako ve fyzice, přesto jsme schopni domluvit se na základních konturách vývoje a na jistém hodnocení literátů, abychom mohli veřejnosti předložit relativně výstižnou informaci o této části národní kultury.

Ovšem vnější a různě stupňované tlaky na českou společnost počínající rokem 1939, jednou ve prospěch nordické rasy, pro niž ostatní národy mohou být jen lidmi nižší kategorie bez vlastní vyspělé kultury, podruhé motivované preferencí tzv. vítězného proletariátu, nedovolily téměř po půlstoletí objektivní a celostný výzkum české literatury. Ohromujícím a dodnes nepřekonaným příkladem naprostého zkreslení skutečnosti zůstává *Nástin dějin české literatury od počátku národního obrození až do současnosti* z roku 1952, proti němuž značně ideologizující marxistická práce Jana Petrmichla *Patnáct let české literatury 1945–1960*, vydaná v roce 1961, působí paradoxně téměř jako projev značného liberalismu.

Někteří autoři byli považováni za jakési stálice, jež není možno v žádném případě vynechat – z žijících třeba P. Bezruč, J. Seifert, V. Holan, i když nešli v jedné ře-

dě s ideology režimu, jiní měli zcela zmizet z obzoru, především emigranti a lidé sedící v komunistických vězeních, např. E. Hostovský, J. Čep, J. Zahradníček, J. Palivec a velká řada dalších. Jen za světlejších okamžiků se někdy mohla proskribovaná jména objevit, jako tomu bylo u tzv. modrého *Slovníku českých spisovatelů* z roku 1964, ale nutno dodat, že se tak stávalo za situací téměř kuriózních. Vzpomínám, jak mně brzy po vydání „modrého slovníku" doložil Zdeněk Pešat, že hesla autorů dosud zakázaných mohli tisknout jenom proto, jelikož tehdejší ředitel Ústavu pro českou literaturu ČSAV Ladislav Štoll byl delší dobu nepřítomen.

Vybral jsem si z těch, kteří po roce 1945 chvílemi byli a jindy zas nebyli zahrnováni do české literatury, jména dvou básníků, jež některé rysy spojují, i když na druhé straně jde svou podstatou o autory značně rozdílného založení a ze dvou po sobě následujících generací. Je to ***Jan Zahradníček*** (1905–1960) a ***Ivan Diviš*** (1924–1999).

Předně musíme uvést, že oba dospěli ve svém myšlenkovém a uměleckém vývoji do pozice jakéhosi profétismu, jistého bardství, kdy mluví za velký kolektiv lidský a světový a vidí kolem sebe kolosální rozvrat a všeobecnou zkázu. V tomto postavení proroka a neúprosného hodnotitele mají blízko k patosu Petra Bezruče, ale podobné spojnice globalizujícího vidění u obou bychom mohli vést i k Otakaru Březinovi a Vítězslavu Nezvalovi, přičemž O. Březina i V. Nezval se od nich odlišují svým deklarovaným optimismem, první viděním kosmického kolozpěvu živých, mrtvých i nenarozených, podávajících si ruce v bratrském sepětí, druhý marxistickou předtuchou osvobozeného lidství užívajícího plodů techniky i poezie.

J. Zahradníček i I. Diviš mají dále nesporný vztah ke katolicismu, ovšem rozdílného ražení. Zatímco ***J. Zahradníček*** stále žije v krajině pevné víry a do zkázy se řítící svět může zachránit jen rameno kříže obepínající zeměkouli, u ***I. Diviše*** jde o poměr rozporuplný. Jeho ostentativní konverze v roce 1964 má podobný radikalizující ráz jako militantní obrácení k židovství u dnešního zemského rabína Karola Sidona. I. Diviš je typem starozákonního Jakoba, který zápasí s andělem, ostatně většina jeho pozdější tvorby je vášnivým dialogem, se sebou, s lidmi a s celým bezcenným světem. I když I. Diviš v některých básních uvádí s úctou pojem On připomínající Krista (např. *„neboť tak mi to vnuká On,/ silnější než moje neštěstí"*[1] – v básni z osmdesátých let Žalm 77, nebo *„Nauč se tomu/ nauč se tomu nejtěžšímu/ a On tě najde"* – Žalm 45), ale v téže básni zároveň najdeme verše *„Tiše proklej Boha jako už tolikrát/ vezmi ho na vědomí/ netaž se, skloň hlavu"*. Tento básník je posléze

[1] Citováno podle třetího vydání Žalmů, Praha 1991.

ve své nenávisti k totálně rozvrácenému světu na konci osmdesátých let schopen metat i rouhačské verše, protože viděl, *„jak Bůh očividně na člověka a na svět sere"*.[2]

Že I. Diviš emigrant, zcela ignorovaný normalizační literární vědou, zároveň nebyl přes své deklarované katolictví nijak zahrnován do okruhu takto chápaných autorů, dokazuje markantně knížka *Skrytá tvář české literatury* od Zdeňka Rotrekla,[3] v níž kromě autorů přiznávaných katolíků se našlo místo i pro medailon Františka Halase a Jana Trefulky, ale neobrací se žádná pozornost k Ivanu Divišovi.

Ostatně I. Diviš, vášnivec značně se po celou dobu vzdalující od běžného typu soudobých literátů, i jindy a jinde budil jisté rozpaky. Když bychom si vedle sebe postavili několik recenzí jeho díla nebo formulace některých základních charakteristik, tak najdeme značně rozdílný obraz autora. Například Přemysl Blažíček ve zmiňovaném slovníku z roku 1964 dokonce píše formulaci, že Diviš vidí *„– neumdlévající tvořivé úsilí a lidskou sounáležitost, které dávají jeho poezii optimistický patos"*, Antonín Měšťan v přehledu *Česká literatura 1785–1985*[4] dokonce prohlašuje, že Diviš se postupně vyvíjel ke „spiritualismu". Poměrně velmi hluboko pronikl do nesmírně vášnivé a nesmlouvavé podstaty Divišovy poezie Jan Čulík v práci *Knihy za ohradou*.[5]

Výrazně tyto rozpaky nad Divišovou tvorbou vyjádřil v roce 1967 v recenzi souboru Riziko spolehlivosti Josef Jedlička:[6] *„Ivana Diviše po léta obklopuje mlčení. Nikoli absence slov, neboť těch bylo řečeno dost – /.../ ale mlčení hluboké a základní, absence rozhovoru /.../."* A když Milan Blahynka se pokusil dělit českou poezii nové doby na zavrženíhodnou spirituální a na přijatelnou tzv. „pozemskou", v knize svých statí *Pozemská poezie*[7] se několikrát s pejorativním přídechem zmiňuje o J. Zahradníčkovi, ale jméno I. Diviš tam zcela absentuje, jako uvízlá kost v krku, která nejde sem ani tam.

J. Zahradníček dospěl ke své pozici proroka zkázy na základě válečných prožitků, stupňovaných brzy nato zlověstným tušením debaklu lidstva, jež podléhá totalitním ideologiím s jejich lákavým slibem možnosti lepšího života. Je to básník se značně odlišným typem výpovědi po válce, než tomu bylo v třicátých letech, kdy se zdál pevně zakotven v řádu života mezi nebem a zemí, jak se utvářel zvláště z kon-

---

[2] Moje oči musely vidět, Praha 1991, s. 28.

[3] První vydání s názvem Skrytá tvář české literatury nejen krásné, Toronto 1987.

[4] Toronto 1987.

[5] Podtitul Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989, Praha (bez vročení, počátek devadesátých let).

[6] Sešity pro mladou literaturu 1967, č. 9, s. 60–62.

[7] Praha 1977.

stant vesnické tradice. *„Podle tíhnutí krve k duši domova se vracet"*,[8] prohlašuje v básni Domov v první své sbírce **Pokušení smrti** (1930). Jeho tematika déle zůstávala u krajiny, ročních a denních dob, svátků a bytostí blízkých. Od počátečního básnického projevu na úrovni avantgardní české poezie z přelomu dvacátých a třicátých let ovšem dospíval až k jistým klišé, jejichž vnějším projevem bylo mimo jiné nadměrné užívání poeticky zvetšelého zvolání „ó" na začátku veršů. Jen namátkou ze sbírky **Žíznivé léto**[9] (1935): *„Ó melancholie, ty znáš"* (Prázdné pokoje), *„Ó pro sebe už nechci slova ztrácet"* (Krajina ledňáček), *„Ó každý na svůj vrub, ó každý na svou pěst"* (Ó každý na svůj vrub), *„Ó hnilobo, poshov, ať jiný čas nastane mi"* (Odkaz) a řada dalších.

Ohrožení národa v něm vyvolalo potřebu stát se mluvčím celého společenství. Tak se nejprve obrací k symbolům českých světců ve sbírce **Korouhve** (1940), po válce zároveň s *Žalmem roku dvaačtyřicátého* (1945) vychází *Svatý Václav* (1945), báseň chrlená téměř ve stylu pozdějších dobových agitek, jak dokládá v závěru několikrát opakovaná bojová výzva a samotné koncové verše: *„Ó vítězná/ písni ty zni! – Jak vždy jsi nás ved,/ za tebou, za tebou, za tebou vpřed!"*[10]

Po sbírce **Stará země** (1946), jež zůstává ještě v okruhu vlastního národa, přichází v roce 1947 skladba **La Saletta**, vzdorné vyhlášení vlastní katolické pozice za všeobecné atmosféry levicového nástupu sovětské provenience. Zde už reaguje J. Zahradníček na poválečnou ztrátu jistot ve světovém měřítku, je to jeremiáda nad zdánlivě vítězným světem, v němž se děti probouzejí s pláčem, *„jak by jim kdosi bránil růst"*,[11] a starší tlačí můra, aniž vědí, zda je to způsobeno hrůznou minulostí nebo tušením přicházející budoucnosti. Příroda a celý vesmír mohou být zasaženy ramenem trestajícího Hospodina, na světě po hrozné válce všichni jsou postiženi, *„vítězi v poražených, poražení ve vítězích."* Jan Zahradníček sice naznačuje křesťanské východisko z této situace, ale vyjadřuje vlastně stejnou dobově existencialistickou deziluzi spojenou s válkou, jak tomu bylo v próze u Jiřího Muchy – *Spálená setba* (1948) a *Válka pokračuje* (1949), u Egona Hostovského *Cizinec hledá byt* (1947).

Zahradníčkova **La Saletta** bývá chápána jako předstupeň jeho vize nejosudovější, jen o několik let pozdější mohutně rozklenuté skladby **Znamení moci,** psané v měsících těsně před zatčením. Básníkova pozice po roce 1948 byla každým dnem více ohrožená a mohl se právem obávat o sebe i budoucnost vlastní rodiny. A přesto

---

[8] Citováno podle vydání Dílo I, Praha 1991.
[9] Tamtéž.
[10] Tamtéž.
[11] Citováno podle vydání Praha 1947, s. 25.

Znamení moci není soustředěno na osobní tušený osud, ale v jakémsi hrdinském vzepětí a bez hluchého patosu se s nepředstíranou láskou obrací k celému lidstvu, i při vědomí chyb a poblouznění zástupů. Jsem přesvědčen, že je to ze Zahradníčkova díla práce nejlepší a nejvýznamnější, vyjadřuje postoj téměř odosobněný a předvádí na nevelké ploše celou škálu výrazových postupů ve vzácné uměřenosti a zároveň působivosti.

Celá skladba je rozčleněna na sedm nestejně dlouhých a variabilně komponovaných zpěvů. V prvním ještě mluví sám za sebe, a když vidí lidi, kteří mysleli, *„že myslí, mysleli, že mluví, mysleli, že jdou/ cokoli a kamkoli se jim uráčí/ a zatím se smekali po hladké stěně nálevky malströmu/ v kruzích stále menších"*,[12] zděsí se, co se to stalo s člověkem. Ve svém prorockém vidění básník tuší, že křižování *„bude potřeba opakovat"*. A pak následují nečekané a hluboce působivé obrazy současného světa, J. Zahradníček podobně jako J. A. Komenský v Labyrintu vidí pod povrch, jak lze doložit citátem z třetího zpěvu: *„domy/ stiženy hroznou vyrážkou/ ukazovaly nestoudně hanebnosti páchané v jejich zdech/ Jako by se dusily zácpou ve střevech odpadového vedení/ a výkaly se jim rozlévaly pod omítkou/ třebaže na pohled/ bylo všude tak uklizeno a zdravotně bez námitek"*. Ve svém komplexním vidění, jež je velmi vzdáleno jeho předválečnému úzkému pohledu venkovana na svět, exponuje všechny rozlohy a národy, všechny věky a kultury a staví je před zápas o moc nad světem – na jedné straně bytost nazývaná Nikdo, tedy ne tradiční ďábel, vedoucí zmámené lidstvo do nicoty, na druhé Bůh, který zvítězí, a bude to *„jediná skutečná vláda nad světem"*, což uvádí poslední verš polyfonní skladby. Jak odvážné tvrzení a hluboké přesvědčení Zahradníčkovo, kterého brzy poté i jeho rodinu čekala léta fyzického i duševního utrpení, bez viditelné naděje na brzkou změnu politické situace a mocenských sil v bipolárně ustaveném světě.

Jednoduše interpretovaná podstata prorocké vize Znamení moci, jak jsme ji podali, nemůže zdaleka postihnout všechny básnické kvality Zahradníčkova vývoje v této fázi jeho života, svět nyní nevidí jen kontrastně černobíle, ani nedochází k lacině agitačním výzvám typu „za tebou vpřed", kterou jsme četli v básni Svatý Václav. J. Zahradníčkovi se ve stadiu jeho životního ohrožení dostalo jemnějšího a zároveň do všech stran opalizujícího vnitřního vidění, kdy dílčí skutečnost nazírá i v její reálné skutečnosti i mnohovýznamové a neurčité platnosti, tedy do jisté míry v blízkosti uměleckého typu Franze Kafky. Nechť stačí jeden citát z pátého zpěvu: *„Teď nebo nikdy/ říkali si v ustrašenosti, když slyšet bylo/ ty zvěsti šeptem/ které se nedaly potvr-*

[12] Všechny citace podle vydání Praha 1990.

dit ani vyvrátit/ a mohlo to být znamení počínající obrody/ anebo jen další nevyhnutelné klesání".

Poselství Jana Zahradníčka vyjádřené v monumentální nevelké skladbě Znamení moci si uchová platnost do dalekého budoucna, protože není spojeno jen s určitou politickou situací, v těchto verších nepadne jméno žádného diktátora dvacátého věku, ani žádné konkrétní ideologie. Je to dílo symbolické s mnohostním viděním světa. Zahradníček se tak v kontextu české literatury stal sice hlasatelem apokalypsy, ale s tušením vítězícího Pána nad světem, s literárním gestem připomínajícím umělecký patos Michelangelova Posledního soudu.

Zcela jiné je vidění a hodnocení světa u ***Ivana Diviše***. Jeho vývoj k celkovému a naprostému zavržení dějin, životů a vztahů byl – přiměřeně řečeno – „kostrbatý" a jeho výsledný světový pesimismus není dán jen odchodem do emigrace a na základě tohoto kroku zdánlivě zmarněním jeho dosavadního života, jak se domnívají někteří interpreti. Vždyť osudová **Thanathea**[13] nese básníkovo datum „Praha, 14. května 1967", tedy daleko před bouřlivými událostmi roku 1968 včetně nočního vpádu vojsk. A už tam je ve své plnosti I. Diviš rouhačsko-demaskující a zatracující, třeba ve verších v závěru druhé části: *„Vše co jsme dokázali Thanatheo/ bylo rozmnožovati své potřeby/ jako mouchy pojímající se na žárovce/ posledního nádražíčka v Chlupu nad Sedlinou".*

Ale nebylo tomu tak vždy, ještě ve sbírce **Umbriana**[14] z roku 1965 stálo: *„Jak se světem? Dotýkat se? Anebo nést?/ Anebo obojí? Anebo hledět!?"* (Hloubětín na hutích I.). Zde je ještě výrazivo literárně běžné, ovšem je příznačné pro pozdější vývoj Divišův, že se ve svém vnitřně pravdivém poměru ke světu vrátil až ke zkušenostem, jež nabyl mezi chlapy za několik dřívějších let jako soustružník, a do svého díla vnesl kromě intelektuálního svého bohatého zázemí i slova napohled hrubá, neběžná a přímo fekální, podle něho výstižná, nic nepředstírající a s údernou sdělností. Vrcholem může být citát z básníkova prokletí světa i vlastního života, jak je obsaženo v hněvivé a žalující básnické skladbě **Moje oči musely vidět**.[15] Když viděl, že vše na světě je sprosté a že přece musí tu něco platit, po marném pokusu, aby sám sebe zničil a spravil, došel k poznání: *„ale podařilo se mně hovno –/ kouřící a pyramidální".*

V tom by se Diviš mohl zdát blízký naší undergroundové poezii nebo beatnikům. Dokonce už v roce 1964 uvažoval Vladimír Mikeš[16] nad možným Divišovým „beat-

---

[13] Poprvé vyšlo v nakladatelství Dialog, Most 1968. V této práci se opírám o vydání v souboru Tři knihy (Beránek na sněhu, Odchod z Čech a Thanathea), Brno 1994, jež Diviš považoval za znění definitivní.

[14] Praha 1965.

[15] Praha 1991.

[16] Co je ta poezie? Zamyšlení nad básnickým typem Ivana Diviše, Plamen 1964, č. 6, s. 53–60.

nictvím", ale nicméně došel k závěru, že vše přivádí básníka k „nebeatnickému" životnímu stylu. A podobnost s undergroundovými básníky je jen vnější a zdánlivá, protože I. Diviš je naopak – i když to může znít téměř protismyslně – typem básníka mimořádně intelektuálního, který nestojí o pózu, protest sám o sobě a vzpouru proti společnosti, naopak se chce do lidského společenství plně vřadit, ale ke svému zklamání nachází jen podlost, faleš a marnost.

Ani svým mladším básnickým následovníkům nevěštil nic lepšího, protože svět, který mají vyjádřit, je vlastně jen „zdánlivý" svět. Z jeho zkušenosti redaktora poezie v nakladatelství Mladá fronta vycházelo toto zdrcující konstatování:[17] *„Kam šlápnete, mina. Na co sáhnete, může se rozpadnout. Je to svět, kde blecha kousne psa a zahyne, neboť pes má otrávenou krev. Souložíte, a ona má místo ňader molitanovou vycpávku."*

U velmi plodného básníka I. Diviše bychom mohli nacházet prorocké nebo zatracující formulace mnohokrát a on sám tento rys své poezie vyjádřil v knize **Beránek na sněhu**:[18] *„už syt jsem svých proroctví přistižitelných v každé čtrnácté básni"*. A v téže knize najdeme i několik výstižných postřehů, např. *„vnímal jsem surovou rozjebanost světa"* nebo *„celá zeměkoule, ten karamboloid"*.

Nenávistné výtky, jež metá I. Diviš vůči svému okolí, vycházejí z jeho vášnivé a nespokojené povahy, kterou si uvědomoval i v době počátku šedesátých let, což najdeme v knize **Eliášův oheň**:[19] *„je to nezádržný otřes bytosti, jež nemá stání,/ jejíž tělo i mysl jsou stíhány/ sebepomstou i světlem"* (IV – Město stoupá...).

Nejintenzivněji a s největší komplexností vyjádřil svůj totální odsudek světového dění, zvláště svého dvacátého století, Ivan Diviš v již zmíněné knize **Moje oči musely vidět**. V ní už absolutně nic nepředstírá, neobhajuje, neoslavuje, nic nebere v ochranu. Dívá se s patosem podobným Petru Bezručovi, který sám sebe stylizuje ve *Slezských písních* jako démona (Já) nebo Škaredého fantóma, na minulost antiky, Egypta, Evropy, Ameriky, Orientu, přičemž mísí současnost s ději již dávno uplynulými, přivádí na scénu Ribbentropa, J. V. Stalina, B. Smetanu, ubitého disidenta Pavla Wonku, Gilgaméše, Miladu Horákovou a nespočet dalších, a vše se mu jeví marné, i vlastní život, přičemž má pocit, že se zblázní. Vyjadřuje se básnickým jazykem, který neustále kontaminuje nízké se vznešeným, odporně nezvyklé s reálně známým, např. *„Moje oči viděly lhostejnost souložící/ s přivřeným okem bohyně*

---

[17] Morálka mladého básníka (Poznámky k neurotickému syndromu), Sešity pro literaturu a diskusi 1968, č. 23 , s. 27–32.

[18] Poprvé vyšlo 1980, zde citováno z třetího vydání v souboru Tři knihy, viz pozn. 13.

[19] Praha 1962, s. 106.

Heštar,/ viděly uchazeče o místo podávat vlastní matku na pánvi/ usmaženou dorůžova".[20]

Nešetří ani vlastní zemi a vyjadřuje se o ní dokonce s větším sarkasmem než o jiných. Prohlašuje, že jeho zem je ještě *„všiváčtější"* a *„namydlenější"* než meč kata Mydláře. Zřejmě nenajdeme v české literatuře tak hořkou persifláž naší vlasti, než jakou vychrlil I. Diviš, který ji charakterizuje jako *„zem přihlížectví zem přikrůčkování,/ zem opatrnictví a zákrytů,/ zem vojáků, kteří nebojují"*. Ale I. Diviš ve svém zoufalství nad světem slyší, že *„i kosmos zrazuje sám sebe,/ i kosmos se mýlí sám v sobě"*. A vidí, že jeho století má *„ruce davového škrtiče"*.

J. Zahradníček pociťoval svět po druhé světové válce stejně beznadějně a bezútěšně, ale s nadějí konečného Božího vítězství. ***I. Diviš*** o jednu generaci později nenalézá na zeměkouli a dokonce i v kosmu ani záblesk něčeho lepšího, a přesto závěr jeho poémy (s datem květen 1988) obsahuje přesvědčení, že jenom poezie je *„absolutně nezničitelná, jak tohle všechno jednak/ přikrývá pláštěm,/ jednak rozvinuje štůček, z něhož se stříhají svěží/ nádherné prapory a vlajky a svatební roucha"*.

J. Zahradníček a ***I. Diviš*** – dva významní čeští básníci, kteří patří do předního kontextu ve vývoji české literatury. Ale oběma i deset let po uvolnění politických zábran ještě se nedostalo zcela objektivního posouzení: J. Zahradníček u některých bývá adorován i tam, kde jde evidentně o verše slabé a konvenční, I. Diviš není dosud plně pochopen ve své podstatě básníka vášnivého, intelektuálního a až do nezvyklých mezí pravdivého. Nechť je i naše konference podnětem k dalšímu úsilí v tomto směru.

---

[20] Viz pozn. 2, s. 37.

Milan David

Velké dobrodružství Jaroslava Jana Paulíka

Jaroslav Jan Paulík (1985–1945) patří k osobnostem českého nekomunistického odboje. V roce 1942 byl zatčen, byl odsouzen k deseti letům káznice, dožil se osvobození káznice Drei Berge u Bützova v Německu, ale 13. května zde na následky útrap zemřel.

Do vězeňské literatury se stačil Jaroslav Jan Paulík zapsat svými zápisky z káznice z května 1945, které nazval **Grande aventure (Velké dobrodružství)**.[1]

Jaroslav Jan Paulík patří k významným představitelům české meziválečné literatury.[2] Domníváme se, že by si Paulíkovo dílo zasloužilo nové vydání.

Rok 1968 přinesl dva návraty Jaroslava Jana Paulíka. V Československém spisovateli vyšlo druhé vydání jeho **Arizony**, prvního českého trampského románu.[3] V Pelhřimově, Paulíkově rodném městě, našel Paulík své místo v Síni pelhřimovských literátů.[4] Ta však byla brzy zrušena, neboť nezapadala do scénáře normalizace, ač se Jaroslav Jan Paulík a František B. Vaněk stali obětí nacistické zvůle.

Jaroslav Jan Paulík – *odbojář*. V almanachu **Na věčnou paměť hrdinům obchodní akademie v Praze–Karlíně** (1946) čteme: *„Dr. Jaroslav Jan Paulík, spolu-*

---

[1] Paulíkovy zápisky z vězení předal Paulíkově ženě Ludmile Paulíkové-Oličové Paulíkův spoluvězeň Olaf Werkmeister v roce 1947. Otištěny byly zásluhou V. Běhounka v r. 1948 v Kytici roč. 3, č. 1, s. 32–39. V roce 1956 vydal V. Běhounek výbor z Paulíkova díla pod názvem Velké dobrodružství, Praha, ČS.

[2] Knižně vyšlo: Zadní Indie (Svoboda a Solař 1927), Arizona (Aventinum 1928), Sentimentální cesty (Alois Srdce 1931), Technika flirtu neboli Umění nedokonale milovati (Kvasnička a Hampl 1932), Utonulá (J. Otto 1934), Ošklivá tvář lásky (Družstevní práce 1940). Přispíval do řady časopisů, překládal z francouzštiny.

[3] Paulík, J. J.: Arizona, Praha 1968.

[4] Otevření této síně byl přítomna paní Ludmila Paulíková-Oličová, do pelhřimovského muzea předala drobnosti z pozůstalosti J. J. Paulíka. Osud podstatné části Paulíkovy literární pozůstalosti je patrně neznámý.

pracovník Jankovcův v organizačním okruhu PVVZ a později ÚVODu."[5] Později se dočítáme (i *Slovník českých spisovatelů*, ČS 1964), že byl zatčen ve skupině odborářů?[6] Považujeme za potřebné osvětlit Paulíkovu úlohu v odboji. To se bude týkat asi i jiných účastníků nekomunistického odboje.

Osobnost Jaroslava Jana Paulíka. Z jeho díla a postojů plyne, že byl Evropanem v moderním slova smyslu. Ve svém **Velkém dobrodružství** napsal na sklonku života: *„– teď snad konečně od dnešního večera začnu zase být civilisovaným Středoevropanem.*"[7] K Paulíkovu přerodu ve stoupence „socialistické revoluce" patrně ani pod vlivem strádání v nacistických žalářích nedošlo. Slova ***Václava Běhounka***, Paulíkova spoluvězně, v Novém životě v r. 1955 musíme chápat jako tendenční: *„Vyhledával na transportních celách Francouze, Nory, Rusy, Němce, se všemi se dělil o své duchovní bohatství i o věru skrovná hmotná bohatství třeba jen špetky tabáku. Obzvlášť miloval tuto vězeňskou internacionálu odboje proti nacistické nové Evropě otroků. Dával hladovým, nemocným a utrápeným zapomínat na trýzně těla a duše. Vůbec: ty široké oblasti ducha českých vězňů – to byly pevně hradby před panstvím sprostoty a surovosti, za něž ničemní mučitelé nikdy a ničím nedosáhli. Možno říci, že Paulík byl statečným duchovním bojovníkem v této tvrzi, budované na myšlenkách socialismu a socialistické revoluce.*"[8] Ostatně začtěme se do dalších slov ***Běhounkových***: *„Jeho plány, které násobila nucená nečinnost v policejní vazbě, potřebovaly do budoucna co nejvolnější rozlet a široce vybít nahromaděnou a nespotřebovanou energii neklidného, nezkrotného a zvídavého ducha.*"[9] Jen stěží si dovedeme představit Jaroslava Jana Paulíka jako autora „socialistické" literatury...

Vracejme se k dílu Jaroslava Jana Paulíka jako k součásti české demokratické meziválečné literatury. Právě četba Paulíkových textů nás vede k polemice s ***Běhounkovými*** slovy z r. 1955: *„Avšak právě vězeňské zkušenosti, boj proti fašismu, proti nacistům, proti vězeňským tyranům i sobeckým spoluvězňům, boj politický i mravní, znamenaly jistý zlom, změnu i obrat v Paulíkově osobnosti. Dotvořovaly její rysy bojovné, kolektivistické, revoluční. Jeho lásku k životu vybičovaly, ale dávaly životu také nový obsah, nový smysl, vyzbrojovaly Paulíka smělostí a k tvrdé resistenci.*

---

[5] J. J. Paulíka připomíná především článek Lidská osobnost PhDr. Jaroslava Jana Paulíka od dr. Viktora Nováka.

[6] Paulík byl zatčen ve skupině sociálního demokrata Volfganga Jankovce. O skupině odborářů píše V. Běhounek v Novém životě v r. 1955, Torso života i díla, s. 159.

[7] Citováno podle vydání V. Běhounka Velké dobrodružství, Praha 1956, s. 371.

[8] Běhounek, V.: Torso života i díla, Nový život, 1955, s. 160.

[9] Tamtéž, s. 159.

O tomto zlomu, k němuž přispělo tolik nových životních zkušeností a upevněný revoluční názor, svědčí i to, že Paulík všechnu svou předchozí literární tvorbu hodnotil toliko jako přípravu k tomu, co chtěl po všech nových zkušenostech a poznáních teprve napsat. A právě ten zamýšlený generační román Černá labuť i román z vězení měly být velkými dějovými společenskými obrazy cesty k socialismu a k revoluci."[10]

Slova posledního Paulíkova vyznání životu **Grande aventure** svědčí o tom, že Jaroslav Jan Paulík zůstal do posledních chvil demokratem a milovníkem svobody.

[10] Běhounek, V.: Torso života i díla, Nový život, 1955, s. 162

Viera Žemberová

Hronského mýtus v slovenskej literatúre

Môže životopis zničiť nejaké dielo? Nie, nedokáže to, alebo ak predsa, potom iba také, ktoré by dokázal zničiť aj samotný čas. Dejiny tohto storočia nás učia, že čas je mnohokrát silnejší než kontinuita osobnosti.

Gustav Seibst

Skutočnosť, že pri zámere vybrať si pre „návrat k veľkým", sa tak stalo v prospech ***Jozefa Cígera Hronského***, má svoje spoločenské zdôvodnenie. V literárnohistorických súvislostiach by to znamenalo, vrátiť sa v čase a všestranne k autorskému textu a najskôr znova aktualizovať jedinečné estetické, filozofické a poetologické súvislosti autorskej dielne. Tak by sa to najskôr stalo vtedy, keby autor a jeho texty nevyvolávali a ich prostredníctvom by neboli podnecované – z tých najrozličnejších príčin a podnetov – nijaké pochybnosti, ktoré však nezasahujú jeho umelecké texty. Lenže Jozef Cíger Hronský (1896–1960) – aj vďaka aktuálnym a aktívnym mimotextovým súvislostiam v poslednom desaťročí – sa do podložia slovenskej kultúry 20. staročia vracal a bol vrátený niekoľkokrát. Napokon v horizontálnom pohľade na vzťah politiky a kultúry nestalo sa nič nezvyčajné v modernej spoločenskej praxi, a to znova však iba vtedy, keby sa pozornosť sústredila iba na autora a na jeho vzťah k svojim textom. Hronského autorský paradox v národnej kultúre spočíva v tom, nazdávame sa, že ide o tendenčné, erozívne návraty k osobnosti autora cez politikum, pretože J. C. Hronský zastával významné miesto v organizačnej štruktúre praktického a inštitucionálneho riadenia národnej kultúry v 30. a 40. rokoch na Slovensku, no a tento záujem o širšie národne orientované kultúrne činnosti nestratil, hoci v inej podobe, v nových podmienkach aj v nevyrovnanej intenzite ani v zahraničí (až do roku 1960).

J. C. Hronský, tvrdia tí, čo rekapitulujú jeho život, nebol človek politický, ale jeho občiansky príbeh sa dostal práve do súkolesia politiky. Napokon – za všetky dostupné ohlasy – takmer súzvučne sa dotýkajú hodnotenia pozície J. C. Hronského v kultúrnych dejinách a v „dejinách" slovenskej politiky 30. a 40. rokov, pretože: *„To bola národná a slovenská opozícia voči pražskej centralisticko-mocenskej filozofii "jednotného československého národa a jednotného československého jazyka„ (...). A zaiste na Hronskom, ako predstaviteľovi matičnej myšlienky, sa za krach "čechoslovakizmu„ pomstil aj Eduard Beneš, keď ho v rímskom exile nechal stíhať ako "vojnového zločinca„. Táto Benešova pomsta bola namierená proti každému matičiarovi, keby bol mohol, aj proti Jozefovi Škultétymu"*[1]. Z personálnej invektívy sa osobná tragédia J. C. Hronského dostáva aj do systémového vzťahu, a vtedy sa o nej premýšľa takto: *„Na margo musím poznamenať, že Hronský prekážal a bol tŕňom v oku obnoveným československým čiže pražským úradom predovšetkým, a najmä ako cieľavedomý a nezlomný zástanca samostatnosti slovenského národa, hoci sa jeho obraz dlhé roky po vojne vykresľoval inak, čiže mätúco a propagandisticky"*[2]. Do tretice ešte záver posledného monografistu života a diela J. C. Hronského na toto zlomové miesto v občianskom a umeleckom živote autora: *„Vedelo sa, že pobyt v Taliansku nie je pre Hronského a ďalších emigrantov definitívnou stanicou, naopak, čoraz väčšmi sa stával neistým. Úradné československé miesta sa ustavične usilovali o vydanie a návrat vytypovaných emigrantov podľa medzinárodných dohôd. Tak sa medzi prvými zaujímali o J. C. Hronského, ktorému Beneš nevedel zabudnúť úspešnú misiu medzi americkými Slovákmi roku 1935–1936, ani vzrast národného sebavedomia a rozkvet kultúry pod vedením Matice slovenskej"*[3].

Teda zámer vybrať si J. C. Hronského za „objekt" návratu k veľkým má – na tejto konferencii – na počiatku mimoliterárne inšpirácie. Príbeh J. C. Hronského osobnej tragédie, ktorá sa začala „politicky" naplňať v povstaleckých dňoch doma a postupne pokračovala roky v zahraničí, má vinníkov viac. Naplno o tom hovoria dostupné archívne dokumenty, výpovede jeho rovesníkov, poznanie historikov, písomné a korešpondenčné materiály J. C. Hronského. Aj preto sa nazdávame, že zjednodušovať Hronského smutný osobný príbeh iba na tenziu medzi slovenským a českým v dobovej politickej praxi, by bolo lacné a nezmyselné. Reč dostupných materiálov a dokumentov o živote J. C. Hronského má hodnovernosť argumentu, ktorý vypove-

[1] Kružliak, I.: Hronský s nami, in: Literárny týždenník 1996, s. 1.
[2] Švantner, J.: Návrat s pečaťou životnej nevyhnutnosti, in: Literika 1997, s. 51.
[3] Maťovčík, A.: Jozef Cíger Hronský, Martin 1995, s. 129.

dá v súlade so silou svojho faktu o tom, ako to bolo, kto za čím stojí, čiže smeruje do mozaiky právd o jednom živote a údele. Naďalej sa s uznaním pripomínajú Hronského výnimočné organizátorské a riadiace schopnosti, spomína sa na kultúrnu a ľudskú charizmu J. C. Hronského.

Hronského umelecké dielo nemožno problematizovať, a hoci aj také zámery jestvovali, nemohli mať úspech, veď aj po rokoch zostáva literárnohistorická a recepčná potreba sústrediť sa netendenčnými spôsobmi na to, ako možno „otvárať" predovšetkým jeho autorskú filozofiu. Z prostredia literárnych historikov, ktorí na začiatku desaťročia predložili svoje „mapy" s bielymi miestami v slovenskej literatúre od 30. rokov nášho storočia[4], vychádzajú interpretačné impulzy, podľa ktorých sa z J. C. Hronského, pôvodne autora slovenskej poprevratovej dediny, ktorej vďačí za poznanie: *„Vyliečila ma dedina z ťažkých nedorozumení a za to jej ostanem do smrti vďačný. Či ma prijala za svojho? Nie"*[5], poukazuje na prítomnosť poučeného, a preto aj „vrstevnatého" autora európskej filozofickej a estetickej moderny (F. Nietzsche, S. Freud, F. Werfel, R. J. Sorge, E. Barlach, M. Heidegger, S. Kierkegaard, M. de Unamuno). No azda práve na tomto mieste treba upozorniť i na to, že sa dostáva – práve medzi pripomenutými literárnymi historikmi z náčrtu„bielych miest" – k slovu aj nová krajnosť, zámer premeniť Hronského na autora duchovnej až spirituálnej literatúry. J. C. Hronský o sebe tvrdil, že je optimista: *„A prečo by som nebol? Nikdy som nečakal vážne veci z večera do rána. Každá vážna vec musí zrieť i dozrieť"*[6]. A rovnako nepateticky chápal tvorivú prácu: *„len to umenie je odôvodnené a životaschopné, ktoré nachodí nové prejavy, len to, ktoré vyrastalo zo svojského ovzdušia, ku ktorému mal umelec i vnútorný pomer"*[7]. Ináč nehľadel ani na svoje autorstvo: *„Skoro by som tak povedal, že autor a to, čo vyšlo spod jeho pera, sú dve veci neraz veľmi vzdialené a dlho nemajú celkom nič spoločného"*, ale zmysel svojho textu videl azda iba v tom, že svoje literárne postavy: *„snažil sa ich pochopiť"*[8]. A hoci sa stretal s uznaním, predsa aj on goetheovsky a priamo zaútočil: *„A to neviem naisto, či je oprávnené jestvovanie takzvanej literárnej kritiky, tomuto oficiálnemu receptu, ktorý zriedka poučí, ako sa má upiecť, hoci obyčajný chieb, ale radšej o tom poúča, ako sa má chlieb jesť"*[9].

---

[4] Hvičš, J. – Bátorová, M. – Marčok, V. – Petrík,V.: Biele miesta v slovenskej literatúre, Bratislava 1992.
[5] Hronský-Cíger, J.: Myslím nikomu... Prednáška z roku 1936, Matica slovenská, strojopis, s. 4.
[6] Maťovčík, A.: c. d., s. 148.
[7] Hronský-Cíger, J.: c. d., s. 7.
[8] Tamtéž, s. 10.
[9] Tamtéž s. 1.

Claude Lévi-Strauss konštruuje dotykové miesto medzi hudbou a mýtom tak, že hľadá jadro ich štruktúry, lebo: *„dva na začiatku úplne rozdielne príbehy, naoko bez akéhokoľvek vzájomného vzťahu, sa postupne začínajú prestupovať a zlievať, až na konci vytvárajú jednu jedinú tému"*[10]. Ute Rassloff pripisuje slovu mýtus dva významy. Jeden patrí do kultúrnej prehistórie a hovorí spravidla o "posledných veciach„, ten druhý, „ktorý v súčasnom myslení často dominuje, sa vzťahuje na profánny svet a opisuje mýtus ako *„výsledok mýtizácie, prebiehajúcej aj v súčasnosti, v zmysle fascinujúcej premeny osôb, vecí, udalostí alebo ideí, so zreteľnou povahou symbolu"*[11]. C. Lévi-Strauss však v súvislosti s mýtom hovorí aj o *„hľadisku podobnosti"* a o *„hľadisku susedstva"*, ale aj o tom, že pre mýtus sú určujúce jeho vnútorné významy, lebo ho musíme vnímať ako celok, keďže *„základný význam mýtu nesprostredkúva súvislý rad udalostí, ale (...) trsy udalostí, aj keď sa tieto udalosti vyskytujú v príbehu na rozličných miestach"*[12]. Aktualizované presuny medzi formou a štruktúrou, dejinami umenia a vývinom žánru využijeme na podobenstvo nami naznačeného mýtu, aký „vyvolá" osobnosť v národnej kultúre. J. C. Hronský rád hovorieval: *„Chcel som byť maliarom (...), stal som sa učiteľom"*[13], hoci v skutočnosti na mnoho rokov prijal post oficiálneho konštruktéra a propagátora matičného, rozumej prakticky, výchovne a osvetovo modelovaného, pohľadu na slovenskú kultúru v 30. rokoch.

Mohutnej kultúrnej publicistike J. C. Hronského sa už venovala pozornosť, ale v rukopise, ako keby nepovšimnuté, zostali aj jeho hodnotiace, empíriou podložené, poznaním overené a čitateľským vkusom podporené názory na Modernú slovenskú poézia, na Kultúru v novom Slovensku, Prehľad slovenskej literatúry a pohľad na Dnešné úlohy slovenskej kultúry. Chcel byť maliarom, stal sa učiteľom, ale konal a vyslovoval sa ako praktický kultúrny politik; azda si počínal tak aj preto, lebo ako rešpektovaný literárny tvorca veril na konkrétnu ozvenu svojich slov v dobovej spoločenskej, kultúrnej a duchovnej praxi.

Pripomeňme si, že nevraživosť voči J. C. Hronskému v politickom priestore československej spoločnosti v polovici 40. rokov bola podopretá jeho názormi na slovenskosť, ale aj jeho praktickými činmi, ktorými ich premieňal na skutočnosť. Pozadie týmto náladám voči J. C. Hronskému vytvorila Slovenská republika, nacionalizmus a kultúrna ideológia prvého štátu Slovákov. Takto by sa dal zjednodušene

---

[10] Lévi-Strauss, C. : Mýtus a význam, Bratislava 1993, prebal.

[11] Rassloff, U.: Mýty o založení národa v českej literatúre, Slovenská literatúra 1998, s. 349.

[12] Lévi-Strauss, C.: c. d., s. 47–48.

[13] Hronský-Cíger, J.: c. d., s. 3.

vyvoriť náčrt exteriéru dobových a neskorších politických nálad voči J. C. Hronskému z Matice slovenskej, ale nie voči J. C. Hronskému prozaikovi a dramatikovi.

Mýtus, ako sa naznačilo, vytvára štruktúra dvoch nezávislých dejových línií, ktorá smeruje do nového žánru. Tak by sa dalo načrtnúť, prostredníctom voľne využitého „hľadiska podobnosti", aj vznikanie kultúrneho mýtu o Hronskom, o ktorý sa pričinil svojím bezhraničným (učiteľským = výchovným, nabádajúcim) odovzdaním sa intelektuála, tvorcu, senzibila do služieb kultúry, *„ktorá je tvárou národa"*[14]. Pritom ho nemožno obviniť zo zaslepenosti či fanatizmu, keď kriticky a so sklamaním hovorí o všetkých súčastiach kultúry marcovej Slovenskej republiky, lebo hovorí o kontextoch i vtedy, keď vysloví tieto slová: *„Boli sme nedávno svedkami ako režim násilia, najmä na kultúrnom poli pred našimi očami rozbíjal a rozbil hranice štátu, ako systém nepretržitého zavádzania sa, okrášľovania vecí podkopal celý štát a zdravý rozum káže starostlivo sa vyhýbať týmto chybám"*[15]. Napätie, ktoré vzniklo medzi očakávaniami slobodného slovenského ducha v praxi a reálnou politickou aj ekonomickou skutočnosťou v novom štáte, neoslabili jeho volanie po slobodnej tvorbe, slobodnom umelcovi, po podpore školstva, časopisov, po vydávaní kníh, a to všetko v priezore národného jazyka, chvíľu až extrémneho odmietania všetkého, čo by nebolo vzhliadlo svetlo umu a tvorivého ducha sveta iba na Slovensku[16]. Zanieteného J. C. Hronského však neobišiel príbeh o zmúdrení „sancha panzu". J. C. Hronský, poučený realitou prvých rokov a krokov konkrétnych záujmov politiky o národnú kultúru a výsledkov kultúrnej politiky v 30. rokov, si zvolil stratégiu čakania na to, čo prinesie budúcnosť. Poznanie osobnej bezmocnosti i zatláčania, ním v reálnych súvislostiach 30. rokov rozhodne preceňovanej možnosti slovenskej kultúry, do úzadia tlakmi nacionálnej politiky a faktom vojny v Európe, ktorá neobišla ani Slovensko, ho nútili zverejniť i presvedčenie, že národná kultúra v národnom štáte nemá nielen svoj program[17], ale zdôvodňuje sama seba naďalej iba hodnotami a osobnosťami z poprevratových rokov v národnej literatúre. Aj preto J. C. Hronský ponúkne svoj program pre národnú kultúru, ktorý však nezostal ďaleko od zovšeobecňujúcich pohľadov politika kultúry, pretože: *„Nové Slovensko musí mať dosť viery, že každodenné, neraz vari nevyhnutné škriepky a rozpory dajú sa odbaviť inde a základné smernice kultúrneho života majú ostať večným, nepoškvrneným fondom pre všetkých Slovákov a žriedlom energie pre všetky budúce víťazstvá národa"*[18].

---

[14] Hronský-Cíger, J.: Kultúra v novom Slovensku, Matica slovenská, strojopis, s. 8.
[15] Tamtéž, s. 3.
[16] Tamtéž, s. 5, 7; s. 5.
[17] Hronský-Cíger, J.: Dnešné úlohy slov.(enskej) kultúry, Matica slovenská, strojopis, s. 9.
[18] Hronský-Cíger, J.: Kultúra v novom Slovensku, Matica slovenská, strojopis, s. 10.

J. C. Hronský sa vo svojich názoroch a činoch pre národnú kultúru a národný duchovný život 30. rokov vyrovnával prostredníctvom *„hľadiska podobnosti"* a *„hľadiska susedstva"*, vďaka ktorým platí, že život sú *„trsy udalostí"* so svojím osobným paradoxom, odvodením z prešmyčky údelu: chcel byť maliarom, stal sa učiteľom. Stalo sa tak preto, lebo to chcel pragmatizmus jeho rodu a reálny pohľad na praktický život. I napriek tomu sa odovzdal do služieb kultúrnych a duchovných vecí „svojho" národa, keď sa stotožnil s predstavou národného obrodenia, ním povýšenou na zmysel osobného bytia, veď: *„to, čo sa vykonalo v kultúre, to nikdy viac zahynúť nemôže, to čo sa vytvorilo v rodnom slovenskom slove, to sa nikdy viac pominúť nemôže a udrží v pamäti to rodné slovo, udrží v pamätiach tú reč i vtedy, keby sám ten národ vyhynul"*[19]. A tento humanista, vyznávač sily slova, z reality vytrhutej duchovnej mocnosti, nuž tento J. C. Hronský, nie naivný vyznávač ideí spred storočia, zostáva nepoznaný. A keď už bola reč o mýte J. C. Hronského v slovenskej literatúre, išlo vlastne o možný „most" medzi jeho umeleckými textami a duchovnými výzvami voči málo načúvajúcej praxi, teda reč bola o málo známom *„umiestnení človeka v historickom a civilizačnom svete, ním samým vytvorenom a jemu patriacom"*[20].

---

[19] Hronský-Ciger, J.: Moderná slovenská poézia, Matica slovenská, strojopis, s. 21.
[20] Rassloff, U.: c. d., s. 349.

Václav Durych

Jaroslav Durych 1945–1962

Osudným omylem se Jaroslavu Durychovi stalo jeho pevné přesvědčení, že po přejití válečných vichřic Božího hněvu se v roce 1945 českému lidu navrátí netoliko vláda jeho věcí, ale i ztrácející se víra v Boha. Neměl už na takový omyl žádného práva: podobné naděje ho zle vytrestaly jak po skončení první světové války, tak i v letech 1938 a 1939, kdy se začala zvedat „vichřice hněvu" druhé světové války. Tuto vichřici už nebylo možno lidskými silami odvrátit: J. Durych se však bláhově domníval, že okázalým návratem českého lidu k Bohu by snad ještě bylo možno zhoubnou vichřici ztišit. Teologové nás učí, že Boží hněv lze odvrátit i jednoduššími prostředky, ale ono vlastně národu o žádné odvrácení Božího hněvu nešlo. Vždyť přece: *není-li* Bůh, tak *jakýpak* jeho hněv!

Jaroslav Durych za obou válek neustával v tvorbě. Za nejbeznadějnějších okamžiků druhé světové války se trilogie *Služebníků neužitečných* přetvářela v tetralogii a celá jejich gigantická architektura začala nabývat konečných tvarů. O Služebnících neužitečných ani o *Boží duze* zde nemohu hovořit kvůli časovým limitům. Nerozumně jsem se domníval, že pohovořím o genezi celého poválečného díla Durychova, sestávajícího netoliko ze Služebníků neužitečných a Boží duhy, nýbrž i z románu *Duše a hvězda*, z dvoudílné kroniky o životě a době svaté Zdislavy, z třídílné beletrizované kroniky *Kouzelný kočár* a z podivuhodné studie o *Rytmu české prózy*.

Durychovo dílo je sice vydáváno, ale hodnotit se je každý bojí, je to příliš tenký led. Já jako syn se na něj vstupovat odvažuji. Jednak proto, že jsem laik a těžko mi kdo může předhazovat nějaký ten omyl v hodnocení otcova díla. A kdo ví, zda by to vůbec byl nějaký omyl. Kdo to může rozhodnout! Já sám hodnotím nerad. K tomu

jsou lidé povolanější. Toho tenkého ledu se nebojím ani proto, že jsem svého otce po tomto slzavém údolí provázel téměř 32 let a paměť mi dosud slouží.

První díl románu **Duše a hvězda** oslovuje ateistickou většinu čtenářů obdobným způsobem, jako by je mohl oslovit esej některého z kavkazských národů – napsaný samozřejmě v originále. Tedy ji neoslovuje, je jí nesrozumitelný, nepochopitelný. Na smrt nemocný továrníkův syn si přivede domů mladičkou dělnici jako milenku. Oba, on i Bětuška, dobře vědí, že na jejich lásku je už pozdě a pokud si ji budou chtít z přírody vynutit, příroda se jim krutě vymstí a strhne je až na dno beznaděje. Je to smutné čtení, leckdo by Durychovi mohl vytknout, že takovýto pesimismus by si už mohl šedesátiletý literát odpustit. Ale ono je to jinak: Tento první díl se jmenuje „Stará paní" a tato paní, Jindřichova matka, je skutečně neobyčejně význačnou postavou románu. Je to milá, přísná paní, kterou sice její rodiče dali jako nemluvňátko pokřtít, ale ona už pak do kostela ani nepáchla, třebaže se jí v jejím životě, plném přepychu, po víře v Boha i stýskalo. Bětuščina přítomnost v domě staré paní nevadí, nestačí se však divit, jak se takové mladé a zdravé děvče může zahazovat s jejím mrzutým synem, který svou nemoc snáší s trpkou zlobou, narůstající den ze dne. Bětuška si maminky svého milence mnoho nevšímá, ale záhy si uvědomuje, jak je stará paní ve svém neštěstí opuštěná a jak ji zaujala její zbožnost. Ne hned: starou paní nejprve udivila Bětuščina andělská trpělivost s jejím synem, pak její odhodlání k těžké oběti a nakonec i *radost*, s níž tuto oběť přináší. Tak se stalo, že Bětuška staré paní vrátila nejprve víru v člověka, a pak i víru v Boha. Málem už by se stalo, že by se paní továrníková vrátila do lůna církve. Aby tento díl neskončil happy endem, nechá J. Durych starou paní zemřít na mrtvici, ale již vnitřně smířenou s Bohem.

Tento první díl pod názvem *„Bětuška"* otiskovala za hluboké totality Lidová demokracie na pokračování za nepochopitelného nezájmu dohlédacích orgánů. V lednu 1957 však redakce obdržela rozhořčený dopis čtenářky paní M. Krásové z Rumunské ulice na Vinohradech, která si trpce stěžovala, že *„je to slátanina, vždyť to nemá hlavu ani patu a ty výrazy školácké, to je do nebe volající." A paní Krásová pokračuje: „Tak prosím Vás jménem obce čtenářské, předložte nám něco stravitelnějšího a to nechte pro ty, kdož málo četly, a líbí se jim to jako pouťové říkánky."*

Duše a hvězda mohla vycházet dál, kdyby podle slov tehdejšího šéfredaktora Lidové demokracie Rostislava Petery nepřišlo takových rozhořčených dopisů více. Snad je to i pravda. Je pozoruhodné, jak bezvýhradná víra v Boha jitřila už za komunistů jakž takž křesťansky orientované čtenáře (ač to byly spíše čarodějné baby).

Duše a hvězda je spanilá pro tento první díl a jistě i pro díl druhý, kde je líčen marný zápas Jindřichův s tuberkulózou. Poněkud naivní třetí díl však znenadání vyúsťuje v překvapivý objev „mužského protějšku" Durychovy slavné Sedmikrásky. I mladičká vdova Bětuška a její pokorný, ale mužný a rozhodný Jiřík z dílu čtvrtého jsou podle dnešních měřítek osoby naivní, směšné vykopávky, s nimiž možno mít jen soucit. K jakékoli nostalgii má však J. Durych daleko: Tato kniha byla psána po válce, na sentimentalitu nezbýval čas. Realismus Bětuščiny a Jiříkovy lásky nepotřebuje být živen sexualitou ani erotickými sny. Svůj život si Jiřík a Bětuška budují toliko z prosté všední skutečnosti. Není to žádná procházka po růžovém sadu, ale krásy je všude dost a dost. Stačí jen se před ní zastavit a vzít ji s sebou.

Durychův světový názor je důsledně křesťanský a katolický. Běda však, pokusíme-li se do J. Durycha zainteresovat současné katolické literární historiky a nakladatele.

„Kdyby ten Durych byl aspoň trošičku ‚pokoncilový'." posteskl si psychologu Jiřímu Němcovi redaktor Vyšehradu P. Vrbenský. J. Durych ovšem ani trošku pokoncilový být nemůže a nikdy být ani nemohl. Bůh mu totiž dopřál té milosti, že si ho vzal k sobě pár dnů před zahájením II. vatikánského koncilu. Durych ovšem po celý svůj život by ani za nic nepřijal onoho všeobjímajícího „ducha" II. Vaticana, který v povětří poletuje snad už od konce války. Právě kvůli tomuto „duchu" neakceptovali současní katoličtí činitelé Durychovu **Paní Zdislavu**. Dodnes nebyl vydán její první díl *„Papežové a císaři"*, který pojednává o době a o předcích svaté Zdislavy. Katolická nakladatelství si Durychův rukopis přehazovala z ruky do ruky jako horký brambor, dokud ho, teprve letos, nepřijalo jiné nakladatelství. To ovšem s katolictvím nemá zhola nic společného. Druhý díl, *„Světlo ve tmách"* byl prvním titulem, který Nakladatelství katolické charity, po listopadu 1989 přejmenované na „Zvon", *vyřadilo* roku 1990 ze svého edičního plánu. Teprve na administrativní zákrok bývalého prvního místopředsedy lidové strany Bohumila Svobody byla kniha vydána ve Vyšehradě.

Nakladatelství Zvon zřejmě shledalo za věroučně pochybené, jestliže básník Durych takto nepatřičně zakončuje životopis svaté Zdislavy[1]:

„...Lze ji přece chválit a velebit za tolik krásných a blažených věcí! Hle:

Za její blahoslavenství čistého srdce.

Za to, že se narodila v naší vlasti. Že svými kroky posvětila zemi, která ukrývá prach našich předků, která nás živí, po které chodíme a která jednou skryje i prach náš; že vdechovala vzduch, který vdechují naše stromy a květiny a který vdechujeme

---

[1] Durych, J.: Světlo v tmách, Praha 1991, s. 213–214.

i my; že mluvila naší řečí a posvětila ji svou modlitbou a láskou; že její oči pohlížely na obrysy našich hor a svolávaly tím požehnání na tuto zemi; že hleděla na oblohu nad naší vlastí a otvírala tak nad ní nebe.

Za její lásku k Bohu.

Za její lásku k manželu pozemskému a k vlastním dětem.

Za její lásku k bližním a za její skutky tělesného i duchovního milosrdenství.

Za její neohroženost v nebezpečí, za její stálost, za její pokoru, skrytost a trpělivost.

Za její lásku ke stavu duchovnímu a za založení chrámů.

Za uzdravení nemocných, malomocných, chromých a slepých.

Za vzkříšení mrtvých.

Za veliká znamení, která učinila.

Za to, že je duchovní matkou a lékařkou kněží.

Za to,, že ji Bůh miloval tak, že ji povolal do slávy věčné ještě mladou.

Za její ušlechtilost a spanilost neviditelnou i viditelnou.

Za to, že je nejkrásnější růží a slávou stavu manželského.

Za její krásné jméno.

Za to, že ji můžeme milovat a radovat se z ní a těšit se na shledanou v nebi.

A za to, že je naše."

Tento závěrečný Durychův chvalozpěv jsem uvedl doslova. Takovéto hymny uměli skládat toliko středověcí básníci. O hloubce jejich umění i se nám dnes už může jenom snít.

„*Světlo ve tmách*" vyšlo více než po čtvrti století po smrti jeho autora nejprve v Římě, pak v Praze. Knihy si však povšimla jen hrstka zasvěcených čtenářů a už za několik málo let, v roce Zdislavina svatořečení, se kniha válela ve skladu a byla prodávána hluboko pod cenou. Jinde však nebyla k dostání. Žádný z církevních představitelů na to neupozornil.

Právě tak nikdo z prelátů se ani slůvkem nezmínil o nesrovnatelně význačnějším Durychově díle, o „**Služebnících neužitečných**", na něž mi už nezbývá čas. „Služebníky" psal J. Durych v příšerné atmosféře padesátých let, a to s nevyvratitelnou jistotou, že se jejich vydání nedočká, nebo že i dost možná bude rukopis zničen. Třebaže můj otec nikdy nepřestával doufat v Boha, zde se žádnou nadějí těšit nemohl. Málo co horšího může spisovatele potkat, nežli psát do šuplíku. Dnes máme možnost vydávat knihy jako samizdaty. V padesátých letech se za to posílalo do Leopoldova; teprve v mnohem pozdějších letech se samizdaty staly relativně lacinou módou.

Je fakt, že ‚velekněžskou' nedůvěru si J. Durych vysloužil svou uštěpačností a soustavným ironizováním každé jen poněkud „důstojnější" hlavy. Toto se laikům *nikdy* netrpělo a přes všechna „revoluční vylepšení církevních struktur" se na arcipastýřské solidaritě ničeho nic nezměnilo. Laická kritika prelátských mravů je nepřípustná i dnes a je považována za větší hřích než úkladná vražda.

V poválečném Durychově díle hraje významnou roli beletrizovaná rodová kronika „**Kouzelný kočár**", kterou můj otec stačil dokončit několik týdnů před smrtí. Zatímco první díl kroniky je zaměřen na dějiny Durychova rodu, kam náleží i slavista Václav Fortunát Durych, druhý díl pojednává o předcích Durychovy maminky Boženy, rozené Žabkové. Z tohoto příbuzenstva pocházel i malíř Ignác Raab a skladatel Jan Křtitel Vaňhal. Třetí díl se zcela neočekávaně zabývá předky autorovy manželky, mé maminky. Zde to byli samí prostí havíři, jejichž jedinou slávou byla chudoba. Mohlo by se zdát, že tento díl byl do Durychovy kroniky vsazen poněkud neorganicky.

Mohu k tomu podat krátké svědectví: Krátce před svou smrtí, v první polovině padesátých let, si maminka mému otci posteskla: *„Chceš psát jen o svých předcích, kteří byli slavní, ale o chudých havířích z mého rodu se ti psát nechce."* Neměla tak zcela pravdu: těch slavných jmen bys mezi Durychovými předky pohledal. Ale matčina výčitka stačila k tomu, aby až za dlouho po její smrti byla napsána *„Pasovská cesta"*, třetí díl kroniky, nejpůvabnější a nejčtivější část celého díla.

O „**Rytmu české prózy**" přemýšlel již v počátcích své literární činnosti a napsal o něm několik dosud nevydaných esejů. Při studiu zákonitostí rytmu české prózy se J. Durych ve dvacátých letech obrátil o pomoc na Romana Jakobsona, kterého také rytmus české prózy zaujal a upřímně se pokoušel o jeho studium. Ředitel Slovanského ústavu Antonín Měšťan uvádí, že R. Jakobson na sklonku svého života si tuto Durychovu prosbu o pomoc připomíná: že prý si s ní po celý život nevěděl rady a že ji stále cítí jako nezplacený dluh.

Jaroslav Durych nikdy, ani za nejtvrdšího stalinismu, nepřestal být milován českými básníky a literárními kritiky, kteří publikovat směli toliko z milosti českých Quislingů. J. Durycha přátelsky přesvědčovali, aby napsal něco, co s jeho ‚nepatřičným' světovým názorem nesouvisí. Že pak oni se takovou „nezávadnou" věc pokusí promáčknout, aby mohla vyjít. Nenávist V. Kopeckého, J. Hendrycha, I. Skály a K. Fojtíka však přesahovala jejich dobrou vůli a snahu: „Kouzelný kočár" ani „Rytmus české prózy" vyjít nesměly. Tato díla se mi nepodařilo vydat ani po otcově smrti v liberálnějších šedesátých letech; o tom mohu podat svědectví i s výčtem konkrétních jmen. Těmto lidem už nešlo o ideologii, jen se báli, aby si sami neublížili.

Durychův „Rytmus české prózy" vychází z Erbenových pohádek, které můj otec považoval za vrchol a skvost české řeči. K. J. Erben se bezděčně stal učitelem stavby české prózy, objevil její přirozený rytmus, který nám závidí řada národů zejména proto, že jejich přísná pravidla slovosledu jsou na překážku přirozeného rytmu. Rytmus české prózy tak vytváří každý *opravdový* umělec slova a nic se mu nestaví do cesty. Přesto tento rytmus je podroben určitým zákonitostem, které lze vyjádřit i *vzorci*! Toto už je skutečný Durychův objev, který jsme dosud v jeho díle sami *neobjevili*.

Právě v současné době, kdy je tak hanebným způsobem przněn náš jazyk, bychom si tohoto Durychova díla měli více všímat. Rétorika je už považována za vyhynulého živočicha: hanebná dikce speakrů, hlasatelů a moderátorů nám stále intenzivněji otravuje poslech mluveného slova. O nic lepší není ani mluva předních českých scén! Snad ještě není pozdě!

J. Durych je považován za klasika. Stalo se však naším dobrým českým zvykem odvažovat dílo každého klasika na lékárnických vážkách a mnohem spíše je oceňovat nedůvěrou než láskou. J. Durycha navíc tuze mnoho lidí nemá rádo, že nejvýš ochotně nastavuje křivé zrcadlo. Nabyl v tom zručnosti už v zákopech haličské fronty a zkušenosti, které nastřádal ve vojenské službě první republiky a zejména pak za Hitlera a Stalina, tuto zručnost změnily v umění. Těžko zjistit, kde se naučil své ironii a sarkasmu. To nemá po svých předcích. Ironie a sarkasmus jsou neodpustitelné nectnosti literátů. Jestliže my Češi u svých spisovatelů něco skutečně z hloubi duše nenávidíme, je to jejich humor, který se obtížněji chápajícím čtenářům velmi často jeví jako nesrozumitelný. Mnohem spíše a ochotněji snášíme i nejtěžší urážky, kterými nás častují naši zahraniční přátelé, jen když jim dobře rozumíme.

Poctivou a upřímnou radu jak se vymotat ze zapeklité situace přesto mnohem spíše hledejme u vlastního ústnatého a třebas i jízlivého spisovatele než v cizině, která nám – nejčastěji – závidí.

Radomil Novák

Průniky do poezie Ivana Blatného

1. Lyrický proud v Blatného poezii

...poezie bude řečí z duše pro duši a bude zahrnovat všecko: vůně, zvuky, barvy...
Arthur Rimbaud

To je přece Rimbaud – říkali nad patnáctiletým Ivanem Blatným jeho přátelé. Tento emocionální a mimořádně senzitivní mladý muž je zaujal už svými prvními texty, v nichž prokázal dar slova a schopnost pohledu hluboko ponořeného do skrytého světa. Podhoubím jeho zralé tvorby se stala především poezie Jaroslava Seiferta, kterého velmi obdivoval, dále Vítězslava Nezvala, Josefa Kainara, ale také Langstona Hughese, Carla Sandburga, T. S. Eliota. V 30. letech podnikal surrealistická dobrodružství opojen Spojitými nádobami André Bretona a Veřejnou růží Paula Eluarda. Lyrik z generace narozené kolem roku 1920 vydal svou první sbírku **Paní Jitřenka** v roce 1940 a věnoval ji své velké lásce – herečce Miladě Matysové. Jeho druhá sbírka **Melancholické procházky** vydaná v roce 1941 vyhrává v celostátní básnické soutěži. Zdá se, že nic nestojí v cestě jeho plnému básnickému životu, zvláště po nešťastných událostech jeho 11 let, kdy mu brzy po sobě umírají oba rodiče a musí se o něj postarat jeho babička. V září 1941 pobývá poprvé v nervovém sanatoriu na Dobříši.

Lyricko-reflexivní monology obou úvodních sbírek připomínají Mallarmého Fauna, který je trápen tíživou nejistotou, zda to, co prožívá, je skutečností nebo jen výplodem jeho smyslů. I. Blatný svými texty zprostředkovává impresionistické "odrazy„ světa, zejména krajiny, města (původní název Melancholických procházek je

Brněnské elegie) a ženy – nositelky erotického náboje. Klade důraz na „imaginaci slov", na efekty vyvolané jejich vzájemnými dotyky, zprostředkovává svět skrze barvy, zvuky a dojmy. Můžeme vypozorovat jakési zvláštní lyrické vlnění, které už jeho tvorbu přes všechny vývojové zvraty neopustí.[1]

Zlatá vypouklá vlna naráží měkce na okno pokoje,
mým lůžkem stoupá sladkost jak míza mezi
pelestmi,
šálek čaje, cinknutí lžičky, vaše ruka,

vaše zcela malé, mělké studánky,
roztroušené po těle,
jen co by se napil zlatem ochmýřený pták. –

Psát básně znamená
všimnout si, jak zní kroky v parku po dešti
na cestách posypaných pískem,
všimnout si vody v důlcích starých říms,
listu a zrcadlení pěnkav.

(Probuzení, Paní Jitřenka)

Zatímco v prvních dvou sbírkách je smyslovost zprostředkována skrze barvy a zvuky (uplatňují se zejména adjektiva), v další sbírce **Tento večer** (1945) proniká smyslovost skrze děje (uplatňují se zejména slovesa). Tvrzení, že každé místo básníkova spočinutí je hodno básně, je teď nahrazeno slovy: *„Říkám že každý okamžik je hoden básně!"* (Pokoj, Tento večer). Názory a civilistně deziluzivní poetika Skupiny 42, obdiv k myšlenkám Jindřicha Chalupeckého vytvořily v Blatného poetice nový subsystém, jehož prostorem se stává město a cílem je obrat k věcem, jež vytvářejí soudobou skutečnost. Depoetizace skutečnosti a její nová mytizace radikalizovala Blatného poetiku do stručné, úsečné a zhuštěné podoby *„osamělých slov, holých výčtů izolovaných věcí, útržků hovorů zejména v brněnské hantýrce, kusých elementárních dějů a strohých glos bez snahy dosáhnout alespoň jakéhosi náladového vyznění."*[2] I. Blatný si je vědom

[1] Ukázky z Blatného díla citovány z : Blatný, I.: Pomocná škola Bixley, Kanada 1987; Stará bydliště, Brno, 1997; Verše 1933–1953, Brno, 1995; Texty a dokumenty 1930–1948, Brno, 1999.
[2] Pešat, Z.: Literatura Skupiny 42, in: Skupina 42, Praha 1998, s. 160.

extrémnosti svých veršů, za kterou je kritizován, a snaží se to kompenzovat větší aktivitou tvaru, důrazem na melodičnost a symetrizací zvláště závěrečných variací, které už jsou mimo jiné reakcí na válku a dobu těsně poválečnou (Květen 1945, Tento večer). Ve sbírce **Tento večer** jako by básník poprvé naplno zkusil hranice svých možností, jeho lyrika by se v tomto období dala nazvat „lyrikou depoetizace". Subsystémy Blatného poetiky žily na chvíli svým vlastním životem, aby se přesvědčily o tom, že jedině symbiózou a syntézou mohou dosáhnout své plnosti.

Zkusím to, zahrát svoje zoufalství,
Tak jako v černošských básních, jen několika tóny,
Mé nástroje!
Píši dnes v jiném, cizím pokoji,
Píši dnes v jiném, cizím pokoji,
Jsem sám.
Je slyšet prostý smutný popěvek,
Je slyšet prostý smutný popěvek,
V kterém jsou jistě slova: Miluji Tě.
Můj přítel odjel, nechal mě v svém bytě.
A ty jsi tam.
...

(Báseň v cizím bytě, Tento večer)

Intenzivní prožitek okamžiku se ve sbírce **Hledání přítomného času** (1947) proměňuje v naléhavé vědomí dějinného času pojaté *„jako chod života bezejmenných lidí v jejich prožívání ‚drobných gest života'"*[3] Z lyrického toku vystupuje do popředí kontrast všednosti a tajemna, aby nabyl svého vrcholu v závěrečné skladbě Terrestris. Blatného čtvrtá sbírka je opět úspěšná, získává 3. cenu v I. květnové literární soutěži (1. cenu získávají Pulsy O. Mikuláška).

29. 3. 1948 odlétá Ivan Blatný s Jiřím Kolářem a Arnoštem Vaněčkem do Londýna a ještě téhož večera v BBC oznamuje, že se již do Československa nevrátí. Je zbaven veškerých občanských práv a majetku, přátelé jemu nejbližší – J. Kolář, V. Nezval, J. Chalupecký, K. Bednář, K. Nový ho veřejně odsuzují.

„Jsou dnes na světě jenom dvě fronty: kapitalismus a socialismus. Ty sis teď vybral tu frontu druhou. Myslíš, Ivane, opravdu, že to je fronta poezie, člověka, lidské

[3] Tamtéž, s. 160

budoucnosti? Začal jsi sloužit... tamtěm. Budou na tobě chtít všelicos. Bude to možná víc než sis myslel. ale to už bude věc Tvá a jejich, nikoli věc české literatury. Sbohem, Ivane." (Jindřich Chalupecký, Mladá fronta)

Kýchne-li genij, město řve: Ká propast!
Zakoktá-li se: slyšte proroka:
A padne-li mu paní do oka,
tři životopisci se mají na čem popást.

Pak mladý genij sbalí do kufrátek
cukroví, voňavky, své krémy pro ruce,
a sbohem ČSR, ty stará onuce,
chci mříže s erbovím, ne poezii vrátek.

podepsán Kain (Josef Kainar, Brněnský rozhlásek)

Pro zajímavost je třeba zmínit, že J. Kainar i s matkou se krátce po válce nastěhovali k I. Blatnému a vedli společnou domácnost až do Kainarova sňatku v roce 1947. I. Blatný byl velikým obdivovatelem drsné hudby veršů Kainarovy prvotiny Příběhy a menší básně, bohužel jejich vztah skončil rozkolem.

Exil v Anglii nesplnil a ani nemohl splnit Blatného očekávání. Neprakticky založený člověk, navíc neovládající angličtinu, se mohl jen těžko včlenit do nové společnosti. I přes snahu přátel a občasnou spolupráci s BBC a Svobodnou Evropou se jeho život v návalu běžných starostí hroutí, psychická rovnováha se pod silnými psychickými tlaky zlomila. I. Blatný byl hospitalizován v několika sanatoriích s diagnózou paranoidní schizofrenie. Postupně přestává zcela psát a Československý rozhlas nepochopitelně oznamuje, že v Anglii zemřel. U nás najdeme jen nepatrné stopy v roce 1963 v antologii české poezie 20. století, ve které mu vyšla jedna báseň, a v roce 1968 v brněnském Domě umění pořádá Karel Fuksa jemu věnovaný literární pořad „Vůně Brna", v Mladé frontě vychází druhé vydání Melancholických procházek. Možná je zajímavé připomenout, že v roce 1977 je I. Blatný přemístěn do St. Clement-Hospital (Bixley Ward-Warren House) v Ipswichi, kde se jeho ošetřovatelkou a sekretářkou stává Miss Frances Meachamová. To má pro I. Blatného – básníka neobyčejný význam, neboť jeho texty už nejsou házeny do koše, nýbrž uchovávány a zasílány manželům Škvoreckým do Toronta.

V Sixty-Eight Publishers vychází po 32 letech sbírka **Stará bydliště** signalizující básníkovo znovuzrození a podněcující I. Blatného k dalšímu psaní. I v této posledně

jmenované sbírce neopouští Blatného poetiku jeho lyrismus a stává se součástí jeho znovuobjevování poezie, jejího tvaru, rytmiky a metriky, obraznosti i melodiky. Je to tedy návrat k sobě samému, což se rovná návratu k poezii.

Zlatistý prach se snáší do chodeb,
do teplých chodeb blízké nemocnice,
truhláři kalendáře zatloukají, svíce,
červen jak zlatý hřeb.

Rozžněme v květy zaplavené kapli bílé svíce!
Když hoří tiše dílo jejich těl,
pomodleme se za spásu včel.

(Červen, Stará bydliště)

Rukopis poslední sbírky **Pomocná škola Bixley** pochází z roku 1979 a v nakladatelství Sixty-Eight Publishers opět ediční péčí Antonína Brouska vychází v roce 1987 (její ineditní verze vyšla v Praze v edici Kde domov můj již v roce 1982). Poslední texty vypovídají o tragédii člověka ubíjeného každodenností a stereotypem sanatorijního života, o řetězci denních dramat a vzpomínek v jakési sinusoidě stálého nabývání a rozpadání jeho individuální paměti. Asociační řetězové reakce (projevující se v textu mj. nelogickým větným členěním, rozkolísanou interpunkcí, přepínáním jazykových kódů) jsou iniciovány aktuálně prožívanou skutečností, ač mají svou vnitřní logiku, přesto jsou pro čtenáře někdy velmi nesnadno dešifrovatelné.

Lyrické vlnění sčítající neustále vnitřní stavy a hlasy, tato jednotící linie, která spojuje všechny Blatného sbírky různými přesahy, leitmotivy, predilekcemi pro určité náměty, je přítomna pod nánosy asociačních procesů i v posledních textech a nás přesvědčuje o tom, že básník kontinuitu své poezie nikdy neztratil.

Ó nohy nohy žen daleké z Oněgina
jde města odmyká park s parkem spíná
nádraží schodiště a ploty tesknice.
V té chvíli víš co je „být raněn sudbou ženy";
je podzim na stole je košík ojíněný
a mezi ringlemi je plno měsíce...

(Provincie Morava, Pomocná škola Bixley)

„Blatný tím, že rekonstruuje a znovuzpřítomňuje svou vlastní, osobně-privátní paměť, rekonstruuje současně i neměně poškozenou a zmrzačenou „nadosobní", kolektivní paměť české kultury a společnosti, které se potlačování, profylaktická selekce, ba i nihilistické vygumování paměti staly – zejména v posledních desetiletích – ne již pouhou sebezáchovnou kamufláží, nýbrž rovnou druhou přirozeností."[4]

V 2. polovině 80. letech je již I. Blatný hodně nemocen a uzavírá se do svého světa. 5. srpna 1990 umírá v nemocnici v Colchesteru jeden z nejnadanějších básníků 20. století a v roce 1991 jsou jeho ostatky převezeny do Brna.

2. Znovuobydlování „starých bydlišť" (interpretační průniky do sbírky *Stará bydliště*)

Stejně je tomu s naší minulostí. Snažit se ji přivolat je marná námaha, všechno usilování našeho rozumu je zbytečné. Je skryta mimo jeho moc a dosah v nějakém hmotném předmětu (v emoci, kterou v nás tento hmotný předmět vyvolá), o němž nemáme tušení. Záleží na náhodě, jestli se s tím předmětem, ještě než zemřeme, setkáme.

Marcel Proust (Hledání ztraceného času)

Snaha vrátit se do minulosti, vnořit se do očišťujícího proudu míst, jmen, událostí a dějů, snaha skrze minulost nalézt smysl bytí, stejně jako snaha zbavit se této mučící minulosti a nalézt klid, to vše je příznačné pro poezii Ivana Blatného napsanou v exilu v Anglii a znovuobjevenou až v roce 1979 vydáním sbírky **Stará bydliště** v Sixty Eight Publishers zásluhou Antonína Brouska. Průniky do poezie Ivana Blatného – podivuhodného básníka s pohnutým lidským údělem, křehké bytosti neschopné unést životní úděl, trpkost ztrát a žijící neustále ve strachu a úzkosti z budoucnosti, ať již bezprostředně prožívané nebo perspektivní – jsou průniky do rudimentárních vrstev jeho paměti, ze kterých jsou médiem jazyka vyplavovány a rekonstruovány vzpomínky na minulost. Stejně tak jsou to průniky do života pacienta sanatoria, jeho každodenního a ubíjejícího stereotypu, o němž se dozvídáme pouze prostřednictvím jeho poezie. Přitom je zřejmé, že *„identita Ivana Blatného (jeho ‚já') je zcela přechýlena do psaní."*[5]

---

[4] Brousek, A.: Básník nevykuchané paměti, in: Pomocná škola Bixley, Kanada 1987.
[5] Trávníček, J.: Pod sankcí paměti, in: Poezie poslední možnosti, Praha 1996, s. 174.

V mottu sbírky Stará bydliště *„Nesmírné štěstí psáti knihy"* se zračí existenciální hloubka možnosti nalézt pro člověka, jenž se dávno ztratil ve světě, v sanatoriu, sám v sobě, smysl dalšího bytí. Díky vnějším okolnostem, zejména díky pomoci Miss Frances Meachemové, bylo básníkovi umožněno nalézt ztracenou kontinuitu tvorby, ztracenou možnost sebeuskutečňování v tomto světě.

Vzpomínkami I. Blatný mapuje prostor a čas dávno ztracený v minulosti a sedimentovaný do hlubokých vrstev podvědomí. Na této průmětně prostoru a času se v textech zabydlují postavy přátel a známých z uměleckého světa i rodiny:

...
Bzukote nádraží a telegrafních drátů,
pošli mi ještě tam, kde Halas kouříval,
pošli mi pozdravy k Březinům do Kunštátu,
na nízký Anaberk, jen o kousíček dál.

Vydech jsem modrý kouř a modrý kouř se nese
do vašich Pisárek. myslím si, že jsem v lese,
vracím se zpátky zas brněnskou tramvají.
...

(Cigareta)

Básník se znovu a znovu noří do vzpomínek a odkrývá topos míst, která se mu hluboko vryla do paměti. Někdy to jsou jen malé fotografie náhodně spatřené při prohlížení starého alba:

Opodál stromů Slovanského ostrova
se ráno tak dobře otvírají dveře oficíny
Mezi Vámi a řekou je tiché prostranství
dvakrát se stalo že zapomněli klíče...
...

(Tajemství holičského krámu)

Přítomnost jako by pro něj už nic neznamenala, jeho bytí je svázáno nejen s kruhem dávných přátel (J. Orten, K. Bochořák, V. Bařina, J. Seifert, V. Nezval), ale je opředeno literárními tvůrci a směry, jež na něj působili (Marcel Proust, Manifest poetismu,

Skupina 42) a spoluvytvářeli atmosféru literárního života v Československu 40. let. Ne náhodou je jeden oddíl sbírky nazván Jména. S každým jménem je totiž spjatá vzpomínka na dobu útlého mládí, pojí se s ním konkrétní události, surrealistická dobrodružství i silná přátelství. V jiné rovině mu jména dávají záminku k jazykové hře, nadlehčuje tím své vzpomínání (*„Po stranách Rilke a Rainer jak dva stromky a uprostřed v proudech vzduchu Maria"* – Nápoje). Minulost je pro I. Blatného „tam" – *„Tam zůstat, zůstat tam, poblíže řeky Svratky, ...a nemuset se narodit."* (Fotbal). O co jednodušší bylo pro básníka dětství plné cest a dobrodružství, dospívání jako hra smyslů, o to těžší je dospělost – uvrženost, příliš těžká a nezvládnutelná skutečnost, která zlomí jeho psýchu a uzavře ho do izolace sanatorijního světa. Slast a štěstí v lůně matky, touha *„nemuset se narodit"* korespondují se vzpomínkami na domov. Najít ono „tam" a „tehdy" ovšem není možné (*„Tehdy ještě žil Marcel Proust/ a dadaisté měli sjezdy"* – *Nezval*).

Přesto I. Blatný nemůže zapomenout a anaforickým opakováním tohoto prostého tvrzení *„nemohu zapomenout"* znásobuje svůj pocit nesnesitelnosti bytí, drásá své srdce do kořenů (Muzika). Minulost ho mnohdy děsí a vyvolává pocity vyjadřované v textu nesrozumitelnými spojeními slov, kupením slov a vět bez smyslu, bez oddělení interpunkcí. Nadrealistické vize spojují proudy paměti z různých časových úseků života. Stále se zrychlující proud se snaží vychrlit myšlenky a zbavit se tak tíhy vnitřního napětí:

Na Haštelském náměstí se stmívá
zavírá se na klíč několika lomozy

Jelen se zastrkuje zpět
Občané klopýtají umírají na mor

Když někdo zakopne v noci o svítilnu
vynořuje se les
diamantová kštice svěžího lesa ukrytého v svítilně.

(Kout)

Tento křehký svět vzpomínek je konfrotován s prostorem a časem bezprostředně žitým, který pociťuje jako izolaci:

...
Vše je zaskleno

Zdá se že tento skleník je Anglie
Neustále je vidět kolik je ve vzduchu vody
Paměť ryb je nikdy neopustila

Kde bychom mohli bydlet v Československu?
Snad ve Vrchlabí
přímo u řeky.

(Hodiny vodní)

Tento text je navíc specifickým odměřováním času: zatímco skleník představuje prostředí, v němž je koloběh vody uskutečňován ve velice omezeném, izolovaném, uměle vytvořeném, nepřirozeném prostoru, spíše vertikálně a staticky, představuje řeka způsob pohybu značně dynamický, horizontální a svou přirozeností velice osvobozující.

Pobyt v exilu nenaplnil Blatného očekávání, je to sice země, kde *„máme ještě královnu nebo krále... V této zemi máme ještě pohádky"* (Monarchie), čili jakýsi pohádkový svět, ale přesto nebo právě pro toto falešné pozlátko by dal přednost štěstí *„v matčině lůně"*:

Kéž by to nebylo ještě poslední léto
kéž bychom zůstali navždy
šťastni v matčině lůně
v šelestu semenářských ceníků.

(Na verandě)

Čas přítomnosti a s ním spojená činnost (dívání se na televizi, shrabování listí), čas prázdnoty zachyceného okamžiku, čas mlčení, iniciuje jednak čas minulosti prezentovaný dobou dopisů s přáteli,

Ó dobo dopisů, kde jsi, kde jsi?
Jak Rilke psal jsem dlouhé dopisy;
teď mlčím, sbohem, přišel listopad.
...

(Podzim),

jednak podává zprávu o samotě (*„zůstali jsme sami v essexských zahradách"*), noční úzkosti a strachu z dalšího dne, promítá se do absurdních představ a výjevů:

Když se dům po výbuchu mění v korálový útes
uhlí a cement tvrdne v iluminaci

Leklé ryby břichem nahoru
plují kolem růžového praporu

Čarodějnice na pometle
mhouří oči v tomto prudkém světle.

(Podvod)

Čas bezprostředně prožívaný je spjat buď s ročním obdobím (Podzim I–III), s měsícem (Máj I–VIII, Červen, Listopad, Jitro v září) nebo s konkrétním dnem (16. března), proniká prostorem zapomnění, prostorem iracionálního snění a představ, probleskujících reminiscencí na válku (Noc).

Zastavme se ještě u posledního textu oddílu Azurové prádlo (dle uspořádání A. Brouska) Jaro, který se zdá mít symbolickou platnost: (*„Mallarmé vynalezl troky pereme/ pereme azurové prádlo na čistém jarním vzduchu"* – Jaro)

Francouzský symbolistický básník Stéphane Mallarmé důsledně směřoval ve svém vývoji k hermetické poezii – poezii uzavřené do sebe, a to omezením sdělovací funkce jazyka záměrně znepřístupňované člověku a určené jen tzv. „žíznivcům azuru", tj. za jeho života nepočetnému okruhu obdivovatelů. Může nás tedy napadnout při spojení S. Mallarmé – I. Blatný paralela, možná náhodná (v textu nadsazená), ale dost přesně vymezující poetiku a adresáta některých Blatného textů už ve Starých bydlištích a později také v *Pomocné škole Bixley*.

Vzpomínky v Blatného textech nejsou řazeny chronologicky, ale postupně tak, jak se vynořují ve vypravěčově vědomí. Stačí nepatrný impuls a dojde k řetězení myšlenek a nutkání sdělit je skrze text. Při tomto řetězení dochází k asociativnímu křížení nejrůznějších rovin (dětství, erotika, umění, přátelé, známá místa, proměny přírody) a jejich osvětlování z různých časových hledisek. Vzniká svébytný mnohovrstevnatý útvar, který je obtížně dešifrovatelný, a přesto vytváří vnitřně jednotný harmonický celek. Znovuprožitím minulosti ve vzpomínkách a jejich ztvárněním v textech jako by chtěl I. Blatný dát celé minulosti a celému svému životu smysl, kontinuitu a řád.

Libor Martinek

Problematika života a díla Henryka Jasiczka

Jsou lidé, kteří se v pravý čas objeví na pravém místě a ovlivní svou aktivitou chod společenských, kulturních a politických událostí. K takovým bezesporu patřil polský básník Henryk Jasiczek, jehož nedožité osmdesáté narozeniny si letos připomněli věrní čtenáři jeho poezie. Z Jasiczkovy tvorby vyšly i dva české výbory – **Krásné jak housle**[1] a **Pokus o smír**[2] v překladech Ericha Sojky, Oldřicha Rafaje a Jana Pilaře. Svým dílem H. Jasiczek patří do polské literatury, ovšem z hlediska územního, jako představitel polské tvůrčí obce působící na českém Těšínsku, náleží plným právem do kulturní sféry České republiky a bývalého Československa.[3]

Po listopadu 1989 nastává nová čtenářská konkretizace díla Henryka Jasiczka, jehož osobnost se v polských společenských a kulturních kruzích pomalu stává legendou. Proto využíváme této příležitosti k zamyšlení nad tím, co z jeho díla se může stát trvalou hodnotou v kolektivním vědomí čtenářů. Dnešní hodnocení Jasiczkova života a díla provázejí protikladné tendence. Tezi, že se uvedené rozpory z dnešního pohledu nakonec slévají v jednotu, a tvoří tak integritu Jasiczkovy osobnosti, se pokouší potvrdit i náš konferenční příspěvek. Kromě toho lze na Jasiczkově osobnosti a díle demonstrovat prostřednictvím srovnávací metody problematiku meziliterárních vztahů. V intencích prací nitranské školy literární komunikace bychom mohli říct, že

---

[1] Ostrava 1962.

[2] Praha 1967.

[3] Bylo by chybou, kdybychom nepočítali polské umělce na českém Těšínsku do kultury státu, na jehož území žijí a kde vznikají jejich díla. Demokratický stát by také měl být zárukou zachování všech práv národnostních menšin. Osud Henryka Jasiczka je pak dokladem skutečnosti, že za totalitního režimu jednoznačně převážily zájmy politické nad kulturními zájmy a potřebami tvůrčí vrstvy jedné etnické minority. Zvláště silně se tato tendence projevila po internacionální „pomoci" armád Varšavské smlouvy v srpnu 1968.

Jasiczkovu tvorbu lze zkoumat jako modelový obraz dobového pohledu na svět, dobové atmosféry, životního pocitu. Je třeba přitom vzít do úvahy, že ve snaze o vyjádření životního pocitu a ideálu působí časové ideologie a jejich idiomatická představivost a obraznost, která jako by zastírala lidské meritum tohoto pocitu a ideálu. Nepůjde nám proto o přímočarý výklad prostředků a symbolů dobové poetiky na příkladu díla Henryka Jasiczka, neboť přitom se často zveličují partikulární hlediska, která tvoří jenom povrchovou vrstvu hlubších, vlastních tendencí doby vyjadřujících lidské aspirace.[4] Jasiczkovo dílo nás bude zajímat především jako výraz autorových uměleckých ambicí vůči světu a lidstvu.

Henryk Jasiczek se narodil 2. března 1919 v Kottingbrunnu u Vídně. Vychováván však byl u příbuzných (v rodině Knoblochů) v Oldřichovicích, daleko od matky a od prarodičů žijících v Trzebini. Otce blíže nepoznal, teprve později se dověděl, že jím byl bohumínský bankovní úředník Henryk Getroy.

H. Jasiczkovi později někteří jeho kolegové vyčítali, že neměl správný vztah k mladým autorům. Dávali mu za příklad ***Pawła Kubisze*** (1907–1968), který se více zajímal o adepty literatury a odkryl například literární talent Adolfa Dostala (1941–1963). Příčina snad spočívala v povaze Jasiczkova mládí a v absenci otcovského domu. Nezískal tedy smysl pro to být mladým básníkům duchovním otcem.

V letech 1936–1938 se H. Jasiczek učil zahradníkem v Chrudimi a zřejmě se tam cítil dobře. Stal se dokonce vedoucím učňovské samosprávy a školu ukončil s vyznamenáním. Dochovaly se i české básně, které tam napsal. Dokonce snad měl v úmyslu zůstat v ryze českém prostředí natrvalo, když si po škole našel práci na úpravě léčivých bylin u Jana Mikuláška v obci Hradečno. Koncem roku 1938 se vrátil do Slezska a pracoval v zahradnictví třinecké hutě. Přiměly ho k tomu politické události předcházející začátku druhé světové války, obsazení českého Těšínska Polskem po mnichovské kapitulaci v roce 1938 a také to, že do Hradečna přibyli utečenci z tzv. Sudet, kde převzali vládu Němci. H. Jasiczek se v huti za okupace připojil k odbojovému hnutí, které organizoval Jan Heczko z Oldřichovic–Tyrské se svým zetěm Jerzym Sporyszem, a vstoupil do odbojové skupiny Tempo. Spoluredigoval konspirační časopis ***Naprzód*** („Kupředu"). V huti také poznal svoji budoucí ženu, Češku Marii Dolákovou z Orlové. Její otec Jan, člen odboje, zahynul v Osvětimi. Jasiczkovi společně vychovali dvě děti, syn Bronisław žije v Austrálii, dcera Danuta v Českém Těšíně.

Henryk Jasiczek byl těšínským patriotem a často veřejně upozorňoval na práva své národnostní menšiny. Nebyl však šovinistou, k Čechům měl evidentně příznivý

[4] Srv.: Miko, F.: Hodnoty a literární proces, Bratislava 1982, s. 100.

vztah. Když na přelomu 50. a 60. let dálkově studoval polonistiku v Praze, spřátelil se s českým polonistou a polonofilem prof. Karlem Krejčím. Hodně přátel měl také mezi českými spisovateli. V roce 1961 připravil k vydání pro Krajské vydavatelství v Ostravě své polské překlady z poezie předních českých básníků **Poetyckie pozdrowienia** („Básnické pozdravy"). Naopak se dočkal zmíněných dvou výborů českých překladů své básnické tvorby.

Jednou z největších básníkových vášní bylo cestování. Navštívil řadu evropských zemí, syna v Austrálii, poznal Asii, Blízký Východ a Kubu. Z cest psal skvělé reportáže. Část z nich vyšla v knihách **Morze Czarne jest błękitne**[5] a **Przywiozę ci krokodyła**[6]. Na stránkách Zwrotu vyšly reportáže z Jasiczkových cest do Libanonu a do Indie.

Na začátku své společenské a umělecké kariéry se Henryk Jasiczek ocitl mezi nejprivilegovanějšími literárními tvůrci. Byl účastníkem komunistického hnutí odporu, po válce se stal okresním tajemníkem KSČ v Českém Těšíně a odpovědným redaktorem polskojazyčných novin **Głos Ludu** („Hlas lidu"). Měl všechny předpoklady k tomu, aby udělal kariéru ve stranických strukturách, ale brzy ho začaly trápit pochybnosti o správnosti hesel hlásaných komunisty, provázených rozporuplnými činy komunistické vlády. Jeho články byly cenzurovány a on sám byl často zván stranickými orgány k odpovědnosti. Jasiczka však nejvíce hnětlo, že nemohl otevřeně psát o národnostní politice nebo historii mateřského regionu. Své výhrady v této oblasti veřejně deklaroval poprvé v roce 1952, když spolu s ing. Józefem Chybidziurou jako jediní vystoupili na okresní konferenci KSČ v Českém Těšíně na obranu Pawła Cieślara, veřejně odsouzeného za vypracování programu kulturního a společenského rozvoje polské národnostní menšiny, který však byl označen za tzv. „nacionalistickou platformu". V roce 1957 se stal nepohodlným sám H. Jasiczek. Odvolali ho z místa odpovědného redaktora Głosu Ludu, když odmítl otisknout protigomulkovské články. Básník se ještě vrátil k redakční práci v Krajském vydavatelství v Ostravě a nakonec zakotvil v měsíčníku **Zwrot**. Za své sympatie k dubčekovskému uvolnění ve straně a společnosti se však posléze ocitl mezi nejvíce diskriminovanými. Byl odvolán ze Zwrotu, vyloučen z KSČ a postupně zcela vyřazen ze společenského života. Nesměl publikovat nejen v Československu, ale ani v Polsku, kam měl zákaz vstupu, přestože tam žila jeho matka. Údajně byl sledován Státní bezpečností. Do své smrti pak pracoval v českotěšínské tiskárně jako korektor. Za normalizace těž-

[5] Černé moře je modré, Ostrava 1961.
[6] Přivezu ti krokodýla, Ostrava 1965.

ce nesl i to, že se mu najednou začali vyhýbat někteří známí, dokonce dávní přátelé. Přecházeli na druhou stranu ulice, odvraceli se...

Básníkova tvorba však z povědomí čtenářů nevymizela úplně ani v době, kdy měl zakázáno publikovat. Jasiczkovy básně se objevovaly pod pseudonymy anebo kryptonymy přejících mu osob, například v polském časopise pro děti **Jutrzenka** („Jitřenka").

Jasiczkovou velkou inspirací se staly Beskydy. Pociťoval sympatie k beskydským horalům a stal se „dvorním textařem" jablunkovského souboru Gorol („Horal"). Ostatně Jasiczkova poslední napsaná báseň, tzv. Wiersz ostatni („Poslední báseň"), kterou stvořil s vypětím posledních sil v nemocnici několik dnů před smrtí, se topograficky váže k jeho milovaným horám.

Na Jasiczkovo přání informoval Jan Rusnok o jeho zdravotním stavu přátele v Polsku. Napsal zprávu do katovických Poglądów („Pohledů"), dopis varšavské básnířce Anně Kamieńské (1920–1986), se kterou si H. Jasiczek dlouhou dobu dopisoval, a bývalému polskému konzulovi v Ostravě ing. Stefanu Wengierowovi. Wengierow pak přijel na Jasiczkův pohřeb (na přání básníka církevní a katolický), který měl charakter tiché manifestace, a přednesl řeč nad jeho hrobem.

K nejpěknějším vzpomínkovým textům na Henryka Jasiczka patří předmluva katovického básníka Tadeusze Kijonky k posmrtnému polskému výboru z Jasiczkovy tvorby a pozůstalosti Jak ten obłok („Jako ten oblak"): *„Henryk Jasiczek si plně uvědomoval osud, který ho jako básníka čeká – odsouzení k ‚doživotnímu trestu mlčení', bez práva na obranu. Všechny intervence polských literárních středisek a spisovatelů v jeho věci, v to počítaje vlivného Jarosława Iwaszkiewicze, nebyly úspěšné. (...) posmrtné návraty básníka mají vždy povahu aktu spravedlnosti, když představují popření rozsudků vydaných za života. Může to být návrat poezie, která předstihla svou dobu a nemohla počítat s plným porozuměním současníků – vždy se účastníme především uměleckého úspěchu díla, které dosahuje onoho romantického posmrtného vítězství. Ale může to být obecně návrat vyloučeného básníka, odsouzeného politickým rozsudkem ke zmaru – a tehdy je to potvrzení morálního smyslu oběti tvůrce, který jako hlasatel ideje a zásad odporu pak jako člověk nese všechny důsledky přijaté volby a spolu s ním je jím poznamenáno i jeho básnické slovo."*[7]

Bez existence zápisů básníkových myšlenek v deníku jen obtížně zjistíme, jaký vliv na něj měla ostrakizace ze společenského a kulturního života. Leccos však můžeme zjistit ze záznamů Jasiczkových přátel a z vývoje autorovy literární tvorby.

---

[7] Kijonka, T.: Zabić poetę, in: Jasiczek, H.: Jak ten obłok, Katowice 1999, s. 8–9.

Polský literární historik Edmund Rosner (1930–1998) uvažoval o některých změnách Jasiczkových názorů ve studii O Henryku Jasiczkowi wspomnienie („Vzpomínka na Henryka Jasiczka"). Upozornil zejména na skutečnost, že se H. Jasiczek už v roce 1956 přidal na stranu Władysława Gomulky a jím projektovaných reforem, které však nikdy nebyly v úplnosti uskutečněny. Nakažen „gomulkovštinou" pomalu dozrával k socialismu s „lidskou tváří" a s nadšením se vrhl do víru přeměn, v jejichž čele u nás stanul Alexander Dubček. H. Jasiczek se ztotožnil s myšlenkami Pražského jara a nikdy se jich nezřekl, i když později byl vystaven represím. Zřítil se mu však svět ideálů, v které uvěřil v době války a socialistického převratu ve Střední Evropě. V 70. letech, odsouzený k samotě, začal znovu budovat svůj systém hodnot, nebo spíše obnovoval hierarchii ideálů z dětství a mládí, které původně v dospělosti zavrhl. Podle Edmunda Rosnera se Jasiczkův hodnotový a ideový systém poprvé zachvěl, když se léčil u sester alžbětánek v Jablunkově. Napsal pro ně několik náboženských básní a později s nimi udržoval kontakt. Edmund Rosner po návratu Jasiczka z Jablunkova položil básníkovi otázku týkající se jeho vztahu k víře. H. Jasiczek odpověděl vyhýbavě, ale z odpovědi přesto vyplývalo, že se necítil být ateistou, spíše agnostikem. K těmto fundamentálním otázkám se H. Jasiczek nadále vracel v době svých cest na Blízký Východ i v korespondenci s Annou Kamieńskou ze 70. let.

Jak je vidět, životopis Henryka Jasiczka přes své protiklady nakonec vytváří jednotný celek, potvrzující integritu básníkovy osobnosti. Zbývá, sine ira et studio, zhodnotit Jasiczkův literární odkaz, jeho osobnost uměleckou.

Jasiczkovu básnickou tvorbu dělíme do dvou etap. Kritérium jejich odlišení však nespočívá ve sféře poetiky, ale v tematice. H. Jasiczek nikdy nebyl experimentátorem. Jeho prvotina **Rozmowy z ciszą**[8] zahrnovala básně z let 1940–1945 a kromě válečných reminiscencí vyjadřovala okouzlení krásami přírody, touhu po samotě atp. Následující sbírky, až do **Obuszkiem ciosane**[9], obsahují v převážné míře básně s tematikou společenskou; po roce 1955 si tento básník vytváří osobitější autorský styl, vrcholící v poslední a ještě za života básníka vydané sbírce **Zamyślenie**[10].

V prvních Jasiczkových sbírkách spatřujeme jistý vliv ***Leopolda Staffa*** (1878–1957) a sám básník se nakonec k jeho patronátu přiznává. Avšak odkaz na L. Staffa ještě mnoho neříká, protože tento „Apollon polské poezie", který debutoval v době tzv. Mladého Polska, v sobě zahrnuje přinejmenším tři básnické etapy. V prv-

[8] Rozhovory s tichem, Český Těšín 1948.
[9] Obuškem tesané, Český Těšín 1955.
[10] Zamyšlení, Ostrava 1969.

ních Jasiczkových sbírkách je ze Staffa obsažena především a pouze atmosféra: někde nedaleko *„zvoní déšť o okenní tabule, zvoní podzimní déšť a padá stejný, pravidelný, nesmírný"*, nacházíme v nich také tetmajerovské[11] *„zamyšlení polní, smutek"*. Upřednostňovaným ročním obdobím v těchto básních je podzim. H. Jasiczek mu věnuje celý cyklus Strof jesiennych („Podzimních slok"). Atmosféra této poezie dovoluje vyslovit domněnku, že Jasiczkovým básnickým začátkům patronoval L. Staff z doby Mladého Polska, obecněji v podobě „mladopolského" sentimentalismu a melancholie. Angažované Jasiczkovy básně tohoto období mají charakter glos k aktuálním hospodářským a politickým změnám ve společnosti a k její morálce. Najdeme v nich *„traktor vyznačující cestu historii"* i *„hořící nebe nad Koreou"*, pilota amerického bombardéru lokajícího Coca-colu a vrhajícího na korejskou vesnici *„smrtící krupobití"*. Často se objevuje srovnání: dříve, čili v době, kdy základní výrobní prostředky byly v soukromém vlastnictví, a za socialismu, kdy se ocitly ve vlastnictví státu. Některé básně splňují úlohu aktuální agitky: *„To naše zem je.../ Kde v práci a potu/ člověk se mění,/ kde havíř a hutník,/ Polák i Čech/ píší doslov ke sbratření"* (Naše Slezsko).[12]

Podobně angažovaný charakter má třetí Jasiczkova sbírka, epická poema o Janu Sabelim **Gwiazdy nad Beskidem**[13]. Otec lyrického hrdiny jedl tvrdý chléb z panských rukou, viděl, jak žili statkáři. Jan zprvu pásl ovce na beskydských kopcích, pak vedl partyzánský oddíl a po válce se stal hutníkem a proletářem uvědomujícím si svoji historickou úlohu.

V první etapě Jasiczkovy tvorby se skoro každá jeho báseň z hlediska kompozice vyznačuje směřováním k formulaci morálního naučení (samozřejmě za pomoci básnického obrazu): *„Hledím, v zamyšlení, nakloněn/ zázrakem záblesku okouzlen/ Kdo srdcem žije a kráse otevřen jest –/ jedenkráte v kaluži uzří hejna hvězd"* (Gwiazdy w kałuży, „Hvězdy v kaluži").

Jako téměř každý básník z českého Těšínska čerpá H. Jasiczek z folkloru. Činí to prostřednictvím stylizace větné stavby a užíváním slovní zásoby čerpající z beskydského nářečí, využitím rytmiky lidové písně, pomocí metafor vycházejících z lidové poezie typu *„úsměv – rozsypaná šňůra korálů"*, *„oči hutníků měly barvu nebe"*, *„život těžší než kámen"*, *„pivoňka jako krev, která vytryskla v trávě"*, *„smaragdy*

---

[11] Tetmajer Przerwa Kazimierz, (1865 - 1940), básník, prozaik, autor divadelních her, jeden z předních tvůrců „Mladého Polska". Někdy označován za polského impresionistu v poezii (s ohledem na sbírku Melodia mgieł nocnych).

[12] Překlad Erich Sojka.

[13] Hvězdy nad Beskydy, Český Těšín 1953.

hvězd", „*purpurové máky*" atp. Podobný rodokmen má zakončení básní Pożegnanie („Rozloučení": „*A nať zůstala/ rosou plakala*") a W zaciszu („V zátiší": „*A když ve svatyni/ utichl zpěv/ jeřabina víno/ proměnila v krev*").

Čtvrtá sbírka **Obuszkiem ciosane** přináší nového hrdinu, který v sobě spojuje folklorní inspirace se zápasem o společenskou spravedlnost. V písemnictví vznikajícím na Těšínsku je častým hrdinou zbojník, připomeňme alespoň román Pawła Kubisze *Opowieść wydziedziczonych*[14]. Období zbojnictví v Beskydech a Karpatech připadá na přelom 17. a 18. století a představuje do jisté míry ohlas dřívějších lidových hnutí. Zbojnictví bylo druhem individuální msty za vytrpěné křivdy a zbojnické „napravování světa" mělo někdy evangelijní motivace. Neobešlo se, zvláště v případě nejslavnějšího slezského zbojníka Ondráška (1680–1715), bez vlivu ideologie Českých bratří. Na rozhodnutí „jít na zboj" mělo vliv mnoho faktorů: útěk z panského, z vojska, neporozumění mezi mistrem a čeledínem atp. Někdy bylo zbojnictví obyčejným loupením, ale v lidovém povědomí, uchovaném ve folklorní tradici, byli zbojníci obránci utiskovaných. Ve slovenské lidové písni, která Jasiczkovi posloužila za motto ke sbírce, se zpívá: „*... ja musím byť zbojník, bo krivda veliká –/ nepravosť u pánov,/ pravda u zbojníka.*" Jasiczkova podoba zbojníka je s touto lidovou tradicí shodná: „*Vyrovnáme dluhy/ po zbojnicku, mstivě,/ po zbojnicku, tvrdě,/ ale spravedlivě*" (Rozstanie – „Rozcestí"); nebo: „*Jestli kupce bohatého/ na rozcestí potkám/ dukáty mu vezmu/ chudákům je rozdám*" (Na co mi dukaty – „Nač jsou mi dukáty").

Básně se společenskou tematikou představují umělecký doplněk k politické činnosti Henryka Jasiczka, část jeho publicistické kampaně, kterou rozvíjel jako ideolog nového zřízení. A připomeňme, že v té době zastával významné stranické pozice a byl členem výborů mnoha společensko-politických organizací. Jeho angažované básně, v protikladu k intimním, se vyznačují optimismem, přesvědčením o spravedlnosti a neodvratnosti změn, které nastaly po válce. Lze z nich vyčíst inspirace poezií ***Marie Konopnické*** (1842–1910), představitelky polského realismu, jejíž básně mají jednoduchou písňovou formu a dominují v nich odbojné tóny proti utlačovatelům, a vliv poezie ***Władysława Broniewského*** (1897–1962), jenž patřil do skupiny proletářských básníků spojených s komunistickou stranou. Čtenář, který nezná cesty vývoje Jasiczkovy poezie a také kontextu, v jakém vznikala, by mohl básníka dokonce podezřívat z následování vzoru Tadeusze Różewicze (nar. 1921), jehož poezii dala válka tematiku, ke které se neustále vrací a v níž dominuje filozofická skepse

[14] Román vyděděných, Český Těšín 1949.

poznamenávající Różewiczův obraz války utvářený vůdčí myšlenkou odpatetizování minulosti. Ty, kteří by sdíleli takové podezření z Różewiczova vlivu na Jasiczkovo dílo, je třeba upozornit na to, že H. Jasiczek začal užívat to, co se dnes považuje za „różewiczovskou" poetiku, už před rokem 1954; tehdy sbírka Obuszkiem ciosane získala cenu v literární soutěži PZKO v Československu. Není také vyloučeno, že zde sehrála roli společná inspirace. Vždyť T. Różewicz, jak sám mnohokrát opakoval, rovněž udržoval při životě kult poezie Leopolda Staffa, jehož poslední sbírka Wiklina („Vrba", 1957) je také napsána v „różewiczovské" poetice (přesněji řečeno: „pozdněstaffovské").

K meziliterárnosti Jasiczkovy tvorby dlužno dodat, že básník brzy opouští mladopolské tóny a zároveň společenské problémy začíná hodnotit skrze vlastní zkušenosti. V následujících dvou sbírkách **Blizny pamięci**[15] a **Zamyszlenie**[16] svá nejdůležitější témata učinil problémy obecnými. V těchto knihách se setkávají všechny dosavadní motivy básníkovy tvorby. Subjekt v nich hodnotí své zkušenosti a při vzájemné konfrontaci různých „úhlů pohledu" hledá vůdčí motiv své existence. Jako v básni příznačně nazvané Punkt widzenia („Hledisko"): *„Na svět je možno se dívat:/ zvětšovacím sklem úžasu/ a zmenšovacím sklem beznaděje/ skrz prsty přes slzy/ brýlemi černými i růžovými/ klíčovou dírkou/ sklíčkem na zatmění slunce/ hlavní pušky / tisíci opuštěnými brýlemi/ v muzeu/ v Osvětimi"*.[17] Ona mnohost pohledů se v konečném vyústění redukuje na dvě protikladná hlediska: v titulní básni Blizny pamięci má jeden obraz *„žlutý narcis dýmu"* stoupající vzhůru z továrního komínu (jako index) v očích pozorovatelů dva různé významy. Mladá dívka v něm jednoduše vidí předpověď dobrého počasí. Stařenka však jemně podotýká: *„Stejný jsem viděla v Ravensbrücku"*. Stařenka je tu ztělesněním paměti, jizvami poznačená lidská historie, která se táhne za námi, která ve všem vidí ty nejhorší předpovědi. Dívka, která nepamatuje tento *„čas pecí"*, představuje dnešní svět, který v básni Wtędy („Tehdy") přehlušuje výstřely z lahví šampaňského výpověď svědka popravy nevinných lidí, a tak *„jsou zabiti podruhé"*.

Poválečná svoboda znamenala pro Jasiczkovu tvorbu příležitost k morálnímu soudu člověka, možnost nabytou v boji s vlastním strachem, v hrdém vzdorování násilí. Takovou pozici zaujímá lyrický mluvčí básně Czyste ręce („Čisté ruce"), výstižně ilustrující konflikty českého Slezska. Lyrický hrdina chtěl mít čisté svědomí a nestra-

[15] Jizvy paměti, Ostrava 1963.
[16] Zamyšlení, Ostrava 1969.
[17] Překlad Oldřich Rafaj.

nil se veřejného života. Nepodepsal Volkslist a okupace mu za to přinesla transport do koncentračního tábora, vážné onemocnění, vytetované číslo na pravé ruce a smrt syna v Osvětimi. Polský soused, vystupující v básni jako kontrastní postava, uvedl ve Volkslistu německou národnost, žil v dostatku, postavil dům, ale syna ztratil na východní frontě: *„Včera přišel ke mně/ a říká: že Němci,/ že svastiky,/ že Kongo,/ že jsou tak neklidné časy.../ Podíval jsem se na jeho dům, zahradu,/ opálenou tvář/ a špinavé ruce/ od maziva Wartburga.// A on mi říká:/ Jenomže kdo nám porozumí,/ kdo nám porozumí?/ Nám, jimž válka vzala syny...“*

Problematika války a jejích následků byla jedním ze stálých motivů Jasiczkovy poezie (a také publicistiky). Ironie dějin způsobila, že k některým básním, např. Uczniom z Kamienitego („Žákům z Kamenitého“), čas dopsal jiný konec. Báseň byla věnovaná třem žákům (ve věku 14, 17 a 19 let), které v roce 1944 zastřelili nacisté v Dolní Lomné poté, když si oni sami vykopali vlastní hrob. Pointa básně sugerovala nový lepší svět a také to, že v nové škole na Kamenitém se děti dovědí, jak mají žít, aby jejich blízké nepotkal stejný osud. V době, kdy byl básník donucen k mlčení, připsal k básni poznámku o situaci, v níž se ocitl on i ti, za něž chtěl mluvit: *„Velká nenávist/ malých inkvizitorů/ odsuzuje básníka/ k trestu zapomnění/ spolu s ním/ z polských čítanek/ vyhnali chlapce z Kamenitého// Na Kamenitém nečtou z čítanek/ o chlapcích z Kamenitého/ na Kamenitém/ svítí holá stěna/ škola byla uzavřena“* (Na Kamienitym – „Na Kamenitém“).

H. Jasiczek, který byl vždy věrný určitým životním zásadám, se propadal do stále větší bezradnosti vůči dosahu jejich působení. Víra v člověka, v ideály mládí, v oprávněnost lidské činnosti směřující k dobru byla podkopána. Ukázalo se, že víra v člověka je mnohoznačná a člověk slabý. Nezničilo to však jeho víru jako takovou: *„V mojí zemi jakost polévky vavřín slaví/ a stříbro vzpomínek věnčí ustarané hlavy,/ a hrstka věrných po bitvě prohrané/ a rodáků dlouhé noční rozmluvy.“*

Autor tohoto příspěvku Henryka Jasiczka osobně nepoznal. Také katovický literární kritik Bogusław Sławomir Kunda se přiznává, že s básníkem nehovořil o jeho vztahu k ideálům mládí, neboť k tomu během krátkých setkání nebyla příležitost. Může však riskovat názor, že H. Jasiczek nepatřil k lidem, kteří se zříkají vlastních chyb, kteří přepisují svůj životopis podle aktuální situace, v krajním případě plivou na minulost.[18] Smutné je, když se ideály mládí nesplnily, hodnoty zničily. Zklamaný básník pod vlivem uvědomění si jejich chybné interpretace napsal hněvivá slova: *„Listopadová noc/ už bez kibitek/ a cest v sibiřském kamení/ listopadová noc/ Vstaň*

[18] Kunda, B. S.: Będę was nękał moim wierszem, O poezji Henryka Jasiczka, Zwrot, 1991, č. 5, s. 25.

básníku!/ Odsuzujeme tě/ k doživotnímu trestu/ mlčení!" (Noc listopadova – „Listopadová noc").

Zralá poezie autora sbírky **Zamyszlenie** („Zamyšlení") rezignuje na jednoznačná řešení prvních knížek. Je skeptická. Nabízí věrnost určitým hodnotám, zásadám, jednoznačně přikazuje hledět na ruce své i jiných. Básník neustále hledá své místo v měnícím se světě: *„Kde je mé ‚já?'/ V srdečním svalu,/ či v modrých nervech mozku,/ nebo snad ve zřítelnicích oka?"*[19] (Niepokój – „Neklid").

Aniž by H. Jasiczek nabízel hotová řešení, vzory k následování, jak tomu bylo v prvním období jeho tvorby, představuje osobitý způsob dosahování vlastního místa ve světě. Stále to je místo důležité, protože člověk odpovídá za svět: *„Nad tebou/ ohromný blankytný/ vnitřek zvonu// Kdekoliv jsi/ zvedni svoji hlavu/ jsi srdcem toho zvonu"* (Zamyślenie – „Zamyšlení").

Henryk Jasiczek se sám považoval za jakéhosi „beskydského Odyssea", do básně uvádí postavu Dona Quijota, píše básně o Ábelovi – to jsou všechno evropské pretexty.

Na polské a zároveň evropské vlivy navazuje H. Jasiczek také svojí koncepcí poezie a básníka. Je to romantická koncepce. Ve sbírce **Jaśminowe noce**[20] napsal v básni Poezja („Poezie"): *„Být špetkou soli,/ ránou, co bolí,/ bubnem, praporem,/ strunou kytary,/ stínem motýlím,/ pomníkem na chvíli,/ rosou i bouří,/ trnem i růží,/ chlebem i vínem,/ hvězdou, jasmínem,/ bleskem magnezie.../ Taková je snad/ úloha poezie."*

Po letech, v době mlčení, přirovnával „dokonalou" báseň k jezeru a zformuloval takový závěr: *„Kdo potřebuje/ to jezero?/ Nebe,/ aby mohlo spatřit,/ že existuje"* (Komu potrzebny jest wiersz? – „Kdo potřebuje báseň?").

Po Jasiczkově smrti nebylo dokonce možné ani otisknout nekrolog. Redakci Magazynu Kulturalnego („Kulturního magazínu"), časopisu vydávaném krakovským Domem kultury „Palac pod Baranami", se však podařilo zmýlit bdělost cenzury. Jasiczkovi přátelé se o něm zmiňovali pod básníkovým pseudonymem ještě z dob okupace – Wiktor Raban. Občas se některé z Jasiczkových básní podařilo propašovat do tisku: v roce 1981 Beskidskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne v Bielsku-Białej v redakci Roberta Danela vydalo tenký výbor z Jasiczkovy poezie *Smuga cienia* („Proužek stínu"), obsahující hlavně básně z pozůstalosti. V antologii deseti polských básníků z českého Těšínska z téhož roku *Słowa i krajobrazy* („Slova a kra-

[19] Překlad Oldřich Rafaj.
[20] Jasmínové noci, 1959 Český Těšín.

jiny"), zkonfiskované však v polském knihkupectví v Českém Těšíně a pašované poté přes hranice, se objevila kapitolka o Jasiczkových básních. Tři jeho básně byly zveřejněny v malé antologii *Suita Zaolziańska* („Záolžanská suita", 1985 Opole). Bylo to však málo. Tento dluh se pokusil částečně splatit Tadeusz Kijonka, jenž ve spolupráci s Janem Rusnokem a Kazimierzem Kaszperem připravil k vydání výbor z Jasiczkovy tvorby **Jak ten obłok**.

Každý výbor, ať už připravený autorem, nebo někým jiným, představuje určitou interpretaci (v tomto případě životního díla autora), která je dána kritérii výběru básní. V případě sbírky Jak ten obłok šli vydavatelé cestou vyhledávání nadčasových hodnot Jasiczkova básnického díla. Opustili tedy optimistické společenské básně první etapy Jasiczkovy tvorby, počítaje v to celou socrealistickou sbírku *Gwiazdy nad Beskidem*, do popředí postavili básně privátního charakteru a velký prostor dali básním z rukopisů (33 ze 73 básní ve sbírce). Ty jsou ostatně velmi důležité, neboť se v nich odráží nejen charakter doby, ale také autorovy vlastní životní cesty.

Ani v těchto verších se H. Jasiczek nestal neústupným, jednostranným, neštěstím zaslepeným tvůrcem. *„Nedej se obklíčit slovy"*, píše v básni Sidła słów („Pasti slov"). Proto kromě obžalovávajících básní dokázal vytvořit pozoruhodné básnické obrazy, jako je například tento: *„Na západě/ pod blankytným baldachýnem nebe/ barokní oltář mraků./ Den uzamyká monstranci slunce/ do tabernákulu soumraku./ Zvoní kukačky/ a skřivani vysoko vynášejí/ Te Deum skosené trávy"* (Te Deum). H. Jasiczek si nadále zachoval schopnost čisté obraznosti: *„Už večer přichází po špičkách,/ aby neplašil usínající květiny,/ už jeřabiny odříkávají korálky růžence/ a křik divokých hus vyprovází léto"* (Lichtarz w ogrodzie – „Svícen v zahradě").

V citovaných básních na sebe obrací pozornost okruh rekvizit, které se v Jasiczkových básních dříve spíše neobjevovaly – rekvizity, jimiž víra přivádí do básně perspektivu transcendence, věčnosti. Stal se básník věřícím? Odpověď nebude jednoznačná, básně nedávají základ k takovým závěrům (spíše se jedná o tzv. sanctificatio, tj. posvěcování prostoru), ale umožňují tvrdit, že se jejich autor cítil hluboko zakořeněný v kultuře polské a evropské. Ona *„listopadová noc"*, to je přece bezprostřední aluze na Stanisława Wyspiańského (1869–1907), který v dramatu se stejným titulem (z roku 1904) řekl ústy kněze: *„Listopad – pro Poláky nebezpečný čas"*.[21]

O spisovatelích se mnohdy tvrdí, že jsou svědomím své doby. Básníkovým právem a především závazkem je vědění, ačkoliv to může být nebezpečné jak pro něj, tak i pro ty, v jejichž jménu mluví a zpívá.

---

[21] Není-li uvedeno jinak, překlady z polštiny v tomto příspěvku provedl Libor Martinek.

Poezie Henryka Jasiczka překročila hranice regionalismu. Můžeme konstatovat, že se autorovi staly příliš těsnými a básníkova poezie se povznesla k problémům a řešením univerzálním. Zároveň se napájela mízou regionu, z něhož čerpala jistotu. Rozepjata mezi beskydskými vrchy a tmou lidské duše, vybírala raději světlo, aniž by přitom rezignovala na znepokojující stíny při vědomí, že nenávist a jednostrannost ničí především toho, kdo nenávidí.

Milada Písková

Ztráty a nálezy Ladislava Mňačka

Fenomén slovenské žurnalistiky, patrně nejproslulejší slovenský spisovatel druhé poloviny 20. století, uznávaný, preferovaný a zatracovaný – to jsou přívlastky, které najdeme v charakteristikách spisovatele, jenž nejednou rozvířil hladinu literárního života na Slovensku, v Čechách i v Evropě.

Ladislav Mňačko se narodil 29. ledna 1919 ve Valašských Kloboukách, původem je tedy Moravan. Mládí ale prožil v Martině a sám se vždy považoval za Slováka. Vzhledem k tématům jeho tvorby i ke složitému životnímu osudu se nabízí přiřknout mu název česko-slovenský spisovatel, tomu se ale on sám velmi bránil, přestože byl odpůrcem rozdělení Československa a do smrti se s touto skutečností nesmířil. Část jeho rodiny dodnes žije ve Valašských Kloboukách, část na Slovensku, on sám se v závěru svého života rozhodl usadit se v Praze. *„Praha není moje politická demonstrace,"* říká v jednom rozhovoru z roku 1993, *„ale konec dlouhých úvah, kde se na sklonku života usadit a žít v klidu. Kdysi jsem tam tři roky působil, a tak tam chci snad také dohnat promeškané. Stručně řečeno, chci dožít v kulturním a civilizovaném zázemí... Praha je světu otevřené město."*[1]

Slovensko ale bylo jeho osudem, zemřel 24. února 1994 ve věku 75 let v bratislavské nemocnici.

Ladislav Mňačko nevystudoval střední, ani vysokou školu, vyučil se drogistou. Jeho životní orientaci, vedle domácího levicově orientovaného prostředí, podstatně ovlivnila druhá světová válka. Poznal nacistické vězení, utekl z koncentračního tábora a zúčastnil se partyzánských bojů na Moravě. Tyto prožitky byly natolik silné, že se staly jedním z jeho základních tvůrčích témat. Z protifašistického odboje si odne-

[1] Florian, J.: Zpověď Ladislava Mňačka, Svobodné slovo, 1993, č. 4 . s. 1.

sl nejen tvůrčí inspiraci, ale také těžké zranění a navázal zde rovněž kontakty se špičkami budoucího komunistického režimu.[2] *„To, co se neodpouštělo jiným, Mňačkovi se až do roku 1969 v podstatě tolerovalo.“*[3] Po válce působil Ladislav Mňačko jako novinář doma i v cizině. Literární kariéru začínal jako reportér Rudého práva, později působil ve slovenské Pravdě.[4]

Nejvlastnějším Mňačkovým žánrem byla reportáž, případně črta se společenskou tematikou. L. Mňačko byl reportér pohotový a odvážný. Obvykle se objevil tam, kde šlo opravdu do tuhého. Ještě dnes můžeme najít v jeho textech objevná zjištění, např. v souvislosti s tragickou smrtí Jana Masaryka roku 1948. Toho osudného dne měl redakční službu a byl v Černínském paláci jako jeden z prvních. Popsal místnosti, kde Jan Masaryk strávil poslední chvíle svého života, byl přesvědčen, že se jednalo o sebevraždu. Později napsal o této osobnosti našich dějin rozhlasovou hru.[5] Ve svých reportážích se odvážil psát také o politických procesech a charakterizoval je jako dokonalé inscenace.

Když vznikl židovský stát a vypukl tam brzy nato arabsko-židovský konflikt, odjel spolu s A. Lustigem do Izraele. Další desetiletí pak bylo jeho jméno dáváno do souvislosti se židovským společenstvím, ale Mňačko Žid nebyl. Po návratu z Izraele byl často zván kvůli této služební cestě na StB v Bratislavě. V souvislosti se židovskou tematikou je nejznámější jeho kniha **Já, Adolf Eichman** (1961)[6], jako svědectví o procesu s jednou z největších zrůd válečné historie. Mňačko se tohoto procesu zúčastnil jako reportér, jeho kniha není ale jen působivou a pohotovou reportáží. Podkládá průběh procesu a jednotlivé výpovědi vlastními zkušenostmi ze styků s židovskými obyvateli, uvádí vzpomínky na své přátele z řad Židů a příhody, které sám zažil, připomíná osudy konkrétních osob, obětí holocaustu. O to je text jeho knihy účinnější a zároveň působí jako umocněný dokument.

Když protestoval proti antisemitské politice vlády prezidenta Antonína Novotného, dostal se do ostrého konfliktu s tehdejší státní mocí a následovala jeho první emigrace.

L. Mňačko také navštívil vietnamské bojiště, působil ve Vietnamu jako válečný zpravodaj a informoval své čtenáře o nejstrašnějším válečném konfliktu po roce 1945.

---

[2] Nový, P.: Ladislav Mňačko říkal pravdu dříve než jiní, Mladá fronta Dnes, 26. 2. 1994, s. 1.
[3] Tamtéž.
[4] Tamtéž.
[5] Koňák, Z.: Jizva zůstává. Národní osvobození, 1996, č. 6, s. 6.
[6] Mňačko, L.: Já, Adolf Eichmann..., Bratislava 1961.

Ladislav Mňačko sám o sobě říká, že stál vždy nalevo,[7] že cítil s člověkem v nouzi, a to ho přivedlo i do řad KSČ. Nebyl ovšem horlivým a disciplinovaným přitakávačem a nekritickým straníkem prosazujícím a plnícím za každou cenu stranická usnesení. Nepochybné je, že se jeho levicové přesvědčení odráží hlavně v prvních knihách, např. v reportážích **Vody Oravy** (1955) ještě věří ve správnost socialistické přeměny Slovenska a v lepší budoucnost slovenského lidu pod vedením komunistické strany: *„Orava, probuzená ze svého staletého, těžkého spánku, se dnes rozbíhá k novému životu. Rozbíhá se zdravě a krásně. Když se jí ještě více pomůže, dojde rychle ke svým cílům a bude stát jednou v čele pokroku...“*[8] Postupně do jeho reportáží vstupují nejen stále více umělecké prvky, ale také pochybnosti. Vrcholem jeho tvorby v tomto směru byly **Oneskorené reportáže** (1963), otevřená kritika politické praxe 50. let, následků kultu osobnosti (k tomuto tématu se vracel opakovaně), kniha na svou dobu velmi odvážná, velmi diskutovaná, nakonec zakázaná a o to více čtenáři vyhledávaná. Oneskorené reportáže vzbudily velkou pozornost také v zahraničí a její neautorizované vydání v NSR mělo dokonce dohru před mezinárodním soudem. Na Slovensku pak byly Oneskorené reportáže chápány jako výzva do boje proti totalitě.[9] První literární bombou z dílny Ladislava Mňačka byl ovšem román **Smrť sa volá Engelchen** (1959), kterým se postavil po bok čelným představitelům své literární generace. Šlo o naprosto nové uchopení tématu protifašistického odboje, kdy autor vydává osobní svědectví v konfrontaci se zprofanovanou schematičností, vypovídá na základě vlastních zážitků a zkušeností s překvapující otevřeností, kritičností, drsností a rozporuplností. Odmítá oslavné ódy na sovětské partyzány a vykresluje je jako lidi se všemi slabostmi, chybami, na které často dopláceli nevinní. Tento román byl průlomem do „partyzánské“ tematiky v české i slovenské literatuře. Snad to byly právě jeho osobní zážitky, ale také životní zásada hledat pravdu plus kus odvahy a uvědomování si, že cesta nastoupená komunistickými lídry není pravým smyslem jeho života. To ho přivedlo k tomu, že se na počátku 60. let začal profilovat čím dál více jako společenský kritik a demytizátor.

Román **Ako chutí moc** (1968) v mnohém předjímal tragikomická léta období tzv. normalizace.

V letech 1968–69 se aktivně zúčastnil pokusu o přerod společnosti, a to jak na Slovensku, tak i v Čechách. V té době už dokázal z konkrétních politických postojů

---

[7] Mňačko, L.: Co vnímám svět, jsem nalevo, Rudé právo, 6. 6.1992, příloha Čtení na sobotu, s. 9.
[8] Mňačko, L.: Vody Oravy, Praha 1955, s. 115.
[9] Burget, A.: Literární novinář Ladislav Mňačko, Denní telegraf 3, č. 72, Příloha, s. 8.

a lidských situací vyvodit závěry se všeobecnou platností. Okupaci sovětskými vojsky považoval fatální chybu a své rozčarování vyslovil mj. v novele **Siedma noc** (1968).

Jeho další kniha **Agresoři** vyšla v Německu (1968).

V roce 1968 byl Mňačko znovu nucen odejít do emigrace. Žil a tvořil v Rakousku. Ve světě se stával známým a váženým, doma patřil mezi jména přísně zapovězená. Byl zbaven státního občanství, vyloučen ze Svazu spisovatelů. Jeho jméno nenajdeme ve slovníkových a literárních příručkách, natož pak v učebnicích.

Po sametové revoluci se znovu vrací do Československa. Aktuální problémy 90. let ho zcela vtáhly do společenského dění. Opět se ukázalo, že umí říkat pravdu dříve než jiní. Připravoval české vydání románu **Súdruh Münchhausen** (1990), chtěl vydávat ve slovenštině knihy, které dosud vyšly jen německy. Trápila ho problematika měnících se česko-slovenských vztahů. Zamýšlel se nad perspektivami soužití Čechů a Němců. Komentoval přípravu lustračního zákona, který považoval za nešťastné řešení vyrovnání se s minulostí, pojmenoval a charakterizoval ve svých článcích mečiarismus, neskrýval ale ani své výhrady vůči Klausově vládě: *„Hrajeme si na demokracii a neznáme její pravidla, nejsme mnohdy ani schopni ji respektovat.“*[10] Publicistika se dostala v jeho tvorbě opět na první místo. Smrt mu nakonec nedovolila napsat doslov k jeho poslední knize.

Byl vždy zvyklý jednat tváří v tvář a často i bouchat do stolu, riskovat. Byl autorem, který psal ve třech jazycích – slovensky, česky a německy. Měl nejméně dvě novinářské ctnosti: zvědavost a odvahu. K problémům své doby se vždy stavěl čelem, přísný byl i ke svým omylům a chybám. Ani ve zralém věku nic nezakrýval, neomlouval, netaktizoval. Uměl být i k sobě a ke své minulosti kritický: *„Jestli se cítím vinen – ... Lidé, intelektuálové mé generace, kteří se aktivizovali ve zločineckém režimu, nemohou být bez viny. Já jsem ho podporoval také, než jsem přišel na to, že je to zločin... Tedy, cítím se vinen...“*[11]

V posledních letech svého života chtěl podat výpověď o své generaci: *„Mám svoje plány, mám díky bohu i tvůrčí potenciál. V psaní pokračuji, ale není to jednoduché. Vyrovnat se s děsivými morálními následky. Ekonomiku dá pan Klaus (i když nepatří k mým nejoblíbenějším politikům) relativně rychle do pořádku, o tom jsem přesvědčen, ale morální škoda, to je obrovská zátěž, která – byť se k ní mnohdy tváříme netečně, nás sužuje.“*[12]

---

[10] Florian, J.: c. d.
[11] Tamtéž.
[12] Tamtéž.

Před čtvrtstoletím byl zjevením. Jeho romány a sbírky reportáží přišly jako lavina, vycházely v nových a nových vydáních, ve statisícových nákladech. Lidem, kteří je hltali, otevíraly oči a snad dávaly i naději.[13]

Ale nedokázal být stranou ani dnes. Bolestně a poctivě se vyrovnával se svým svědomím. Žít znamenalo pro L. Mňačka žít vášnivě, tady a teď, neodkládat svůj život na zítra.[14]

Jestli můžeme někoho ve slovenské literatuře 20. století poctít názvem Evropan, domnívám se, že by to mohl být právě Ladislav Mňačko.

---

[13] Nývlt, J.: Co vnímám svět jsem nalevo. Rudé právo 6. 6. 1992, příloha Čtení na sobotu, s. 9.

[14] Lustig, A.: Moje vzpomínka na Ladislava Mňačka, Lidové noviny 1994, č. 22, s. 16.

Autoři příspěvků

Milan David *(Pedagogická fakulta JU, České Budějovice)*
Jiří Demel *(Valašské Meziříčí)*
Václav Durych *(Praha)*
Eva Formánková *(Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)*
Aleš Haman *(Pedagogická fakulta JU, České Budějovice)*
Ivo Harák *(Pedagogická fakulta UJEP, Ústí nad Labem)*
Pavel Janoušek *(Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)*
Jiří Knapík *(FPF SU Opava)*
Ivana Kolářová *(Pedagogická fakulta MU, Brno)*
Vladimír Křivánek *(Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)*
Libor Martinek *(Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava)*
Radomil Novák *(Pedagogická fakulta OU, Ostrava)*
Libor Pavera *(Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava)*
Vladimír Pfeffer *(Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava)*
Milada Písková *(Ústav historie a muzeologie FPF SU, Opava)*
Jiří Poláček *(Pedagogická fakulta MU, Brno)*
Brigita Šimonová *(Pedagogická fakulta UMB, Banská Bystrica)*
Jiří Urbanec *(Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava)*
Drahomíra Vlašínová *(Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SU, Opava)*
František Všetička *(Katedra bohemistika FF UP, Olomouc)*
Alena Zachová *(Pedagogická fakulta VŠP, Hradec Králové)*
Viera Žemberová *(Filozofická fakulta UPJŠ, Prešov)*

Ediční poznámka

Sborník přináší všechny příspěvky, které byly předneseny ve dnech 14. a 15. 9. 1999 v Opavě na konferenci Návraty k velkým, nebo byly pro ni určeny a odevzdány redakci. Texty byly sjednoceny v grafické rovině – zápis poznámek pod čarou, vyznačení citátů (kurziva), jmen významných děl (tučně) a autorů (tučná kurziva). Slovenské příspěvky nebyly překládány, ponechána byla také specifičnost gramatiky v případě cizojazyčných, zejména polských, názvů. V maximální možné míře byla respektována specifičnost stylu i celkového rozmanitého přístupu jednotlivých autorů k jimi zvoleným tématům.

Návraty k velkým

Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy (14.–15. 9. 1999)

Redigovala Eva Formánková
Vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR Praha
Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity Opava
Slezské zemské muzeum
Vytisklo Ediční středisko FPF SU
Stran 172
Vydání první
Náklad 200 výtisků

ISBN 80-85778-26-2 (pro Ústav pro českou literaturu)
ISBN 80-7248-063-4 (pro Slezskou univerzitu)
ISBN 80-86224-13-9 (pro Slezské zemské muzeum)