ŽIVOT JE JINDE...?

Život je jinde...?

Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století

Materiály z mezinárodní mezioborové konference

pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR

13.–15. června 2001 v Praze

ISBN 80-85778-35-1

Obsah

II

IV

V

VI

Úvod

Mezinárodní mezioborová konference ***Život je jinde...?*** *Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* se konala ve dnech 13.–15. června 2001 v Praze, v budově Akademie věd ČR na Národní třídě. Navázala na konference ***Rok 1947*** a ***„Zlatá šedesátá“***, jež se uskutečnily v letech 1997 a 1999.

Hlavním záměrem organizátorů bylo vytvořit diskuzní prostor pro uvažování nad dějinami literatury, kultury a umění období tzv. normalizace a reálného socialismu v českých zemích. Vedle literárních historiků proto byli přizváni historici a teoretici umění, divadla a filmu. Ve svých příspěvcích kriticky a z různých úhlů analyzovali společenský a kulturní prostor v oficiálním, samizdatovém i exilovém prostředí. Soustředili se zvláště na pramenný výzkum umělecké tvorby a na její institucionální i sociální zázemí.

Konference byla součástí komplexního výzkumného projektu *Dějiny české literatury po roce 1945*, podporovaného Grantovou agenturou ČR (č. g. 405/97/S017).

Otazníky nad literární historií sedmdesátých a osmdesátých let

JIŘÍ BRABEC

I

Otazníky nad literární historií sedmdesátých a osmdesátých let

JIŘÍ BRABEC

Nejsnazší odpověď na otázku pořadatelů konference „Život je jinde...?" může být konstatování, které nepřímo poukazuje i do oblasti literatury: v dvacetiletí 1969–1989 došlo k definitivnímu rozkladu komunistického projektu, jehož základní složkou byl perspektivismus. Utopistický, perspektivistický model tehdy definitivně ztratil svou tradičně prezentovanou tvář a do popředí vystoupila ničím nezastřená a nezastíraná podoba totalitaristického systému, který si obraz budoucnosti, tedy jeden ze základních prvků v projektech socialismu, neponechal ani jako dekoraci. Opoziční intelektuálové tento přesun zaznamenávali již dříve; byl jedním z momentů mnoha prozření na levici, Jaroslava Seiferta stejně jako Záviše Kalandry, nemluvě o intelektuálech šedesátých let. Nová však je absence perspektivismu i v okruhu těch, kteří se hlásili či přikyvovali „normalizačním tendencím". Dobově příznačnou frekvenci slov „reálný", „reálné" nelze přehlédnout.

Paradigma literatury doby totalitního systému – a mám tu na mysli padesát let české literatury let 1939–1989 – se od počátku sedmdesátých let opět viditelně modifikovalo. Je to ovšem jedna z dalších proměn, které periodizují padesátileté období. Tento pohyb literatury je postřehnutelný právě na vztahu k časovým kategoriím. V padesátých letech je ve vydávané tvorbě akcent na vizi budoucnosti, do jejíchž služeb vstoupila přítomnost i minulost. Díla zakázaná vyrostla jako přímá i nepřímá polemika tohoto obecně sdíleného modelu; šlo o čas strasti (Holan, Kolář, Zahradníček, Seifert), zbavený jakékoli harmonizující projekce. V letech šedesátých literatura nabývá podoby etické korektury minulosti (hledání smyslu minulého času) a otevírá cestu k obrazům existence člověka v jiných souřadnicích, než které proklamovala vládnoucí ideologie. Pro dvacetiletí, o němž dnes uvažujeme, je symptomatické odmítnutí nebo zabydlení se v nevábné přítomnosti, hledání smyslu ve vyprázdněném času. Literatura jako by říkala – toto, zde a nyní. A to i tehdy, když uniká z přítomnosti, ignoruje totalitní systém, či se ho naopak snaží našminkovat tradiční emblematikou.

Období, k němuž se dnes vracíme, má dvě odlišné periody. Léta sedmdesátá, zejména do uveřejnění Charty 77, mají převážně destruující charakter; setkáváme se ovšem také s nostalgickým ohlédnutím po letech poúnorových, kdy byla rázně zli-

kvidována „krize kritérií" a kdy vytyčené směrnice byly v očištěné spisovatelské obci realizovány. Absence dějinně situované marxistické ideologie vyústila v sedmdesátých letech v adoraci pouhé moci, spoléhající se jen na institucionální manipulace, nikoli na vizi. Těžiště se přesunulo od axiologického projektu, který přetrvával – byť často jen vnějškově – i v letech šedesátých, k úředním zákazům publikace děl nedůvěryhodných autorů a autorů estetických orientací pro režim nepřijatelných, protože – jak již minulost ukázala – neusměrnitelných. S autory, kteří byli prověřeni, je uzavírána nepsaná smlouva vymezující požitky i povinnosti. Každé dílo v Československu publikujícího autora, až na výjimky potvrzující pravidlo, je poznamenáno cenzurními praktikami (sem můžeme zařadit i nakladatelskou politiku). Převážně však šlo spíše o rozpačité bezkoncepční vymezování pole, v němž se literatura bude moci pohybovat. Nejsou zde žádné zásady „řízení", směrnice, které by byly opřeny o ten či onen interpretační horizont, neexistuje žádné vzorové dílo jako nositel normy (tuto roli v letech padesátých plnila například poezie Nezvalova nebo próza Řezáčova). Proto i vracející se, nikým neposlouchané rozpravy o socialistickém realismu představují spíše parodii polemických střetnutí z dávných let než vážný pokus pojmenovat přítomné problémy. Není zde autorů, kteří by hledali těsné sepětí s marxistickou ideologií, která je ostatně v rozkladu. Jde pouze o horlivou či méně horlivou spolupráci s režimem. I tam, kde se zdá, že autoři se podřizují nějakým oficiálním normám, jde o složitější motivaci. Mám na mysli např. tvorbu Ladislava Fukse nebo Vladimíra Párala. U obou je zřejmé, že se na zlomu šedesátých a sedmdesátých let vyčerpala jejich poetika a že hledají možnost její modifikace nebo se pokoušejí uplatnit nové postupy. Po *Nebožtících na bále* a *Oslovení z tmy* (obě z roku 1972) není nic divného, že se objeví *Pasáček z doliny* a *Křišťálový pantoflíček*, tedy příklon k režimem preferované tématice. Cesta k *Vévodkyni a kuchařce* (1983) je tím ovšem značně zkomplikována. Smutnější konec onoho hledání nové poetiky v době vnějších tlaků nalezneme u Vladimíra Párala. Ani u autorů, kteří se stávají hlavními propagátory okupačního režimu, se nesetkáme s dílem, jež by mohlo představovat nějaký obecně přijatý vzor. Ani mravně nabádavé romány např. Jana Kozáka nebo Bohumila Říhy nemohou, díky svému eklekticismu, tuto roli sehrát. Mimo okruh funkcionářů-úředníků a několika literárních kritiků, kteří se stále otáčeli k ztracenému ideálu padesátých let, nesdílejí spisovatelé žádné iluze o současném režimu a samozřejmě také o jeho schopnosti vytyčit inspirativní model. Prostě ideál se zřítil z nebes a jeho trosky nebylo možné nevidět. Právem mohli někteří publikující autoři kriticky poukazovat na dogmatické aktivity mnoha spisovatelů v letech padesátých, kteří se snažili identifikovat s ideologií, jež předstírala vizi budoucnosti. Oni nic takového nečinili. Pouze usilovali o co největší podíl na moci v oblasti literárního provozu. „Rozumné chování" se stávalo cestou k osobní prosperitě. Teprve v tomto

rámci – kde je uznávána hranice dovoleného a zakázaného – se rozvíjel kritický vztah, který byl ovšem vždy usměrněn do devótní komunikace s režimem. Komunistický systém si na tomto vnějším souhlasu velmi zakládal. Z tohoto hlediska je symptomatická kampaň proti Chartě, které se účastnila řada umělců.

Typickým výrazem sedmdesátých let je poezie vyrůstající ze smyslového uchopení životní reality, poezie, která se mohla opřít o zkonvenčnělé vzorce poetismu a vnější znaky poetiky Skupiny 42 a která díky své hravosti nemohla na sebe brát příliš velké ideové úkoly. Stačilo, že se proklamovalo optimistické vidění světa, což bylo zvlášť půvabné v době totálního ničení. Samozřejmě, že se s mladými básníky v technické obratnosti nemohli měřit národní umělci, jako byl například Jan Pilař, Josef Rybák, Ivan Skála ad.

Osmdesátá léta se již tím, že se rozšířil počet doma publikujících básníků, prozaiků, dramatiků, překladatelů, značně lišila od předcházejícího desetiletí. V kampani proti Chartě 77 sice komunistický režim „definitivně" určil okruh autorů naprosto nepřijatelných, ale zároveň se hranice znemožňující řadě spisovatelů publikovat stala více průchodnou. Významnou roli sehrála v tomto procesu samotná literární tvorba, která – podobně jako v druhé polovině padesátých let – musela hledat cestu ze schémat, v nichž uvízla. Objevují se noví autoři, kteří nemají nejmenší chuti pouze se připojit k preferovaným trendům. V poezii je posilována složka reflexivní, v próze se vytváří protiklad mezi vypravěčem, který je nositelem „zdravého" pohledu na svět, a vypravěčem, který reflektuje nejednoznačnost lidských aktivit. Uvnitř vydávané literatury se objevují pokusy o prosazení několika nekompatibilních souborů norem. Již z toho důvodu je nesmyslné hovořit o tzv. oficiální literatuře.

Tento proces se ovšem děje v čase, kdy se značně rozrostl okruh autorů v exilu i počet autorů, jejichž díla byla vyřazena z veřejné distribuce a jejichž nová díla nesměla být vydávána. Obrana základních svobod si vynutila důraz na vzájemnou solidaritu. Otevřel se ovšem jedinečný prostor pro ničím nedeformovaný rozvoj individuálních poetik, které stále stvrzovaly tezi, že individuální svoboda je nezbytnou podmínkou skutečné tvorby. Názorný příklad podávají díla autorů vzniklá v duchovní svobodě, a díla téhož autora z doby, kdy chtěl – za cenu deformace vlastní tvorby – koexistovat s politikou oficiálních usměrňovatelů. Připomínám např. dílo Bohumila Hrabala. To však nic nemění na dávném zjištění, že měřítkem literatury strojopisné není vyhraněná koncepce literární, ale spíše společný autorský osud. To, že etický aspekt často překrýval pojetí estetické, umožnilo sice koexistenci umělců několika generací a nejrůznějších uměleckých orientací, zároveň však se díky tomu nemohl rozvinout přístup kriticky třídící. Diferenciace, která je zjevná, je prezentována jako bohatost tohoto proudu, uvnitř něhož nicméně krystalizuje několik sourodých okruhů, aniž se však mohou stát východiskem nového diskurzu. Snad pro-

to je dodnes přehlížen podvratný ráz části zakazované tvorby, která destruovala obecně přijímané estetické hodnoty a znovu tak nastolila otázky lability moderny. Tento atak však mířil daleko za hranice tehdejšího času. Existovalo ovšem několik pokusů o rozpracování nových kritérií – například významná Lopatkova reflexe nebo okruh nejmladších okolo *Revolver revue* –, které pochopitelně ignorovaly sféru veřejného vydávání. K proměně došlo i v diskurzu surrealistů. Svědčí o tom antologie tvorby z let sedmdesátých *Otevřená hra* a z let osmdesátých *Opak zrcadla*.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se omezení i přednosti, které jsme konstatovali u strojopisné literatury, projevily i v zahraniční. Otevřenost k různým hodnotovým orientacím, která byla základní směrnicí exilových nakladatelství, umožnila řadu debutů, představila téměř v úplnosti tvorbu českých autorů v exilu i autorů, kterým bylo znemožněno publikovat doma. Některá díla, díky duchovním kontextům, v nichž exiloví autoři žili, obohatila českou tvorbu novými poetikami (připomenu ze starších Ivana Jelínka, Josefa Lederera, z pozdějších emigrantů Josefa Škvoreckého a jeho *Inženýra lidských duší*, Jana Nováka ad.); v případě Milana Kundery byl český autor poprvé tak bohatě reflektován ve světovém měřítku. Nicméně i v exilu převažuje onen sjednocující aspekt, který nedbá dostatečně o odlišení různých orientací české literatury. I v exilu jde jen o osamocené pokusy postihnout specifičnost fenoménu této literatury, rozštěpené do tří větví, vymezit jejich vazby, příbuznost, odlišnost, prolínání i kontradikce. Uvedu např. soubor referátů *Na brigádě* Antonína Brouska a Josefa Škvoreckého a *Hledání ztracené generace* Heleny Koskové.

Snad je to také jeden z důvodů, proč je po roce 1989 ve značné míře přehlížen význam osobností, které tvořily v zahraničí. Je již tradicí české literární historie, že v dílech, která nemohla být doma vydána, spatřuje jakýsi doprovod k literatuře editované v Československu. Např. v padesátých letech si literární historici vytvářejí základní obraz dějin, v němž figuruje nejprve *Bez obav*, *Křídla*, *Večer u studny*, *Maminka*, a díla, která tehdy zůstávala v rukopisech, tvoří – v nejlepším případě – jakousi paralelní řadu. Pro naše dvacetiletí to znamená, že česká poezie bude reprezentovaná Sýsem, Florianem, Skálou (byť i s „kritickou" reflexí) a díla, která vznikala ve stejný čas – *Morový sloup*, *Agogh*, *Český orloj* – si budou muset počkat až do doby, kdy budou vydána knižně, a to ještě pouze v Čechách. Toto mechanické, vnější rozvržení představuje nejsnazší cestu, ale s hledáním smyslu dějinného zakotvení literatury má velmi málo společného.

Dílčími příklady chci pouze upozornit na značnou šíři problémů, z nichž za centrální pokládám neexistenci vyhraněných literárních diskurzů, které by již tehdy uplatnily hodnotící literární hlediska zbavená dobových politických aspektů. Proto se dodnes nevyskytují koncepty, které by se vymkly pouhým roztřiďujícím postupům, jež jsou determinovány odkazy na politickou sféru.

Protože tato konference bezprostředně souvisí s projektem dějin, které Ústav pro českou literaturu připravuje, je na místě zastavit se u několika otázek, jež stojí jakoby na začátku uvažování o této historii. Uvedl jsem, že se v našem dvacetiletí setkáváme s řadou diskurzů, ovšem spíše náznakových než rozvíjených, spíše poznamenaných politickým kontextem, než aby organicky vyrůstaly z rozporu mezi literární tradicí a její proměnou. Po roce 1989 se vše proměnilo do podoby uzavřeného období literární historie, kterou však nicméně zkoumají převážně aktéři oněch torzovitých diskurzů. V zkoumaném dvacetiletí se intelektuálně formovalo několik generací. Ani čas devadesátých let nemohl u mnohých zcela změnit interpretační rámec, v němž se kdysi pohybovali. Jen na okraj jednu poznámku k tomuto problému. Jednu z důležitých rolí zde sehrála první setkání s dílem, která v totalitním systému mají vždy specifickou povahu, neboť nesvobodné prostředí vytváří podmínky pro zvláštní interpretaci, nalézající v textu významy, které jsou pro čtenáře v jiných duchovních kontextech obtížně dešifrovatelné. Tato čtení mají vytříbený smysl pro jinotaje, náznaky, narážky, aktualizace, na jejichž tvorbě se podílí často větší měrou doba, naladění čtenáře než sám text. A to nehovořím o čtení textů, s nimiž se mohl čtenář seznámit jen v atmosféře, kdy byla díla přístupná jen krátký čas či zprostředkovaná jen v znepokojivých torzech. Všechna tato setkání činila texty čímsi důvěrným, závažným, a ani odstup let nemůže smazat zkušenosti z tohoto zvláštního čtení. Jsou ovšem ještě jiné zkušenosti, které si přinášíme z minula a které – vědomě nebo podvědomě – determinují náš hodnotící vztah. Jde o naši účast na příbězích oné absurdní doby, o reakce na ty či ony události, o osobní aktivity v těch či oněch sporech, o naše rozhodnutí, která mnozí potřebují stále vysvětlovat, obhajovat, objektivizovat, a jiní mají zase tendenci prohlásit je za neexistující. Naše vyprávění tak či onak ovlivňuje i ty, pro které je zkoumané dvacetiletí dávnou historií. Bohužel z našeho marginálního příběhu si často vytváříme základní východiska zkoumání, které by si přece mělo klást nárok na obecnější platnost. Vzpomínky mají vždy vylučující charakter. V pražské přednášce o křehké identitě a o úctě k druhému hovořil Paul Ricoeur o těchto otázkách s velkou naléhavostí: „Každý vyprávěný příběh je selektivní, nevypráví se všechno, nýbrž jen body, které z děje vyčnívají a umožňují zosnovat dějovou zápletku. (...) Plyne z toho, že vždycky lze vyprávět jinak. Právě tato selekční funkce příběhu je příležitost k manipulaci. Nabízí nástroje k velmi lstivým strategiím. (...) Z těchto strategií pak vyrůstají pokusy některých nátlakových skupin (...) nastolit ‚autorizovanou' historii, historii oficiální, veřejně vyučovanou a oslavovanou (...)"[1] Pro Emmanuela Lévinase „pochopení" představuje operaci, v níž hledáme spojení mezi řádem jevu a naším vlastním řádem nebo zařazujeme jev do řádu, v němž

[1] P. Ricoeur: *Křehká identita: Úcta k druhému a kulturní identita.* Mlýn, Třebenice 2000, s. 37.

se pohybujeme. Píše proto o nutnosti prolomení hranice pouhého pochopení. Toto prolomení se může odehrávat v dialogu, z něhož teprve vyrůstá smysl, jenž konstituuje a proměňuje také nás. Domnívám se, že tento dialog je pro psaní dějin, zvlášť těch, na nichž historici participovali, naprosto nezbytný.

Zdá se však, že psaní dějin je ohroženo více dalším předpokladem, spočívajícím v iluzi, že dějiny nám připravily promluvu, kterou my můžeme opakovat. Pro literárního historika však není nic samozřejmé, nic není dějinami darováno. Představa, že literární historie cosi rekonstruuje nebo dokonce zjišťuje rankeovské „jak to bylo", je absurdní. Před námi je množina děl, z nichž musíme vytvořit konstrukt, jehož hodnota je dána naším rozpoznáním sítě vztahů, objevností interpretačních a kombinačních postupů. Použil jsem slova rekonstrukce a konstrukt, které se občas v uvažování o literárních dějinách objevují. Díky domácí tradici se ovšem preferuje rekonstrukce, protože se zdá, že zachovává nezbytnou objektivitu bádání. Ale rekonstrukce znamená uvádět cosi do původního stavu (tedy předpokládá cosi reálného vně interpretačních aktů), konstruování znamená sestrojit, vypracovat dle plánu, provést sestavení částí v celek. Tady nejde o slovíčka, ale o samotné pojetí literárních dějin. Někteří badatelé stále hledají „zákonitost" literárního vývoje (opět objevujeme cosi existujícího, byť nám původně skrytého). Jiní opět hledají „věrnou podobu" literárních dějin opravováním „omylů" předchůdců a směřováním k pravdě pro všechny platné. Proto opisují, opravují, doplňují, přešívají starý kostým do dnešní módy. Představa, že historii je možné věrně reprodukovat, nebo že podrobný průzkum sám odkryje smysl literárních dějin, je v české literární vědě zakořeněna víc, než by se zdálo. Objektivismus je iluze, říká Gadamer. Porozumění lze chápat jako rozvrh, „historické poznání je zároveň historickým věděním a historickým bytím" a nelze ho proto popsat scientistními postupy: „I jako historikové, to jest představitelé moderní a metodické vědy, jsme členy nepřetržitého řetězu, jímž se k nám obrací minulost."[2] „Čistý historik," abych znovu připoměl Ricoeura, „který nic nehledá, je stejnou abstrakcí jako čistý autodidakt, který se ničeho neučí od druhých."[3]

Naše zkoumání poválečných literárních dějin ohrožují dvě nebezpečí: eklekticismus, který nabízí „solidní" závěry uspokojující řemeslnou pedagogiku („všichni velcí duchové se scházejí v eklektickém talentu," říká ironicky Ricoeur), a metoda usilující zjistit, co nám sdělují dějiny, metoda, která si nedělá starosti s tím, o co se opíráme, s jakými předpoklady pracujeme se „samozřejmostí", která samozřejmá naprosto není. Aronova slova jsou inspirativní i varovná: „Neexistuje žádná historická skutečnost, jež by předcházela vědě a kterou by stačilo jen věrně reprodukovat."

---

[2] H.-G. Gadamer: *Problém dějinného vědomí*. Filosofia, Praha 1994, s. 40.

[3] C. d., s. 36.

Vývojové souvislosti české prózy sedmdesátých a osmdesátých let

HELENA KOSKOVÁ

Téma naší konference, literatura sedmdesátých a osmdesátých let, je dobrým příkladem fenoménu, že periodizace české literatury je dosud stále určována spíše mezníky politickými než literárními. Rok 1968 a rok 1989 jsou nesporně předěly natolik výraznými, že je nelze pominout. Přispívají však k tomu, že vnější okolnosti politické zastiňují vnitřní souvislosti literárního vývoje a vytrhují českou literaturu z širšího kontextu literatury evropské. Chci se proto zaměřit na otázku, zda sedmdesátá a osmdesátá léta znamenala určitou změnu paradigmatu české prózy a do jaké míry tato změna souzněla s evropským kontextem. Odpověď na tuto otázku můžeme nejlépe hledat v díle autorů narozených v průběhu čtyřicátých let, kteří by za normálních okolností debutovali v této době. Nebyla to generace postrádající výrazné osobnosti a nesporné literární talenty: Jiří Kratochvil (1940), Eda Kriseová (1940), Jaroslav Vejvoda (1940), Pavel Řezníček (1942), Karol Sidon (1942), Sylvie Richterová (1945), Vladimír Macura (1945), Daniela Hodrová (1946), Ivan Matoušek (1948), Michal Ajvaz (1949), Alexandra Berková (1949) a řada dalších.

Charakteristickým znakem této generace, často označované za generaci *Tváře* a *Sešitů*, bylo, že se nespokojila s ironickým odstupem, objevováním absurdity světa, krize identity člověka ve světě bez Boha a odhalováním jeho falešných surogátů. Hledala aktivně východisko, přičemž toto hledání zůstávalo individuálním, otevřeným procesem. To, co Daniela Hodrová nazývá iniciací, je pojem velmi blízký tomu, co psychologové nazývají individuací. V souladu s vývojem evropské prózy se autoři narození ve čtyřicátých letech pohybují ve fiktivním světě, do kterého chaos reálného světa proniká jen mnohoznačnými šiframi. Časoprostor jejich díla je blízký jungovsky synchronickému času kolektivního nevědomí, ve kterém se minulost, přítomnost a budoucnost prolínají ve světě obecně lidských archetypů a mýtů. V duchu Lévi-Straussově se vrací k počátkům, aby hledali nové zdroje a východiska z krize současné civilizace. Pro celou tuto generaci je charakteristické mimoideologické vidění světa, které programově dominuje v českém prostředí.

V evropském kontextu bylo důležité, že se v šedesátých letech objevily první systematické výklady sémiotiky – Roland Barthes: *Élements de sémiologie* (*Základy sémiologie*, 1964), Lotmanovy analýzy kulturních typologií a Lévi-Straussovy snahy o integrovanou vědu o komunikaci. „Pomineme-li Peirce, který ve své době byl *vox clamantis in deserto*, stávala se sémiotika stále ústřednějším tématem až ve století našem, od Saussura po Morrise, a krok po kroku vedla k ‚sémiotickému boomu' v šedesátých letech, a to proto, že v našem století se komunikace stala těžkým průmyslem. Sémiotika se začala pokládat za nevyhnutelné usilování v tu chvíli, kdy (...) bylo jasné, že získání moci nespočívá ani tak v rozmístění tanků v ulicích, jako v ovládnutí rozhlasu a televize. (...) Sémiotika se stala svým způsobem morální kritickou povinností, když se vyjasnilo, že se hromadné sdělovací prostředky stávají posvátnými texty, které vytvářejí ideologii a proměňují vnímání světa," píše Umberto Eco.[1]

V českém prostředí sice už od šedesátých let převažovala nedůvěra k ideologiím, ale literatura a politika byly úzce propojeny. V duchu přežívajících tradic národního obrození, kterých bohatě využívala komunistická ideologie, literatura často zastupovala politiku, spisovatelé se stávali svědomím a mluvčími národa. Karol Sidon o tom píše: „Objevili jsme, že svět nekončí na hranicích Československa, a začali jsme žít v Evropě, na zeměkouli, ba v kosmu – a tím jsme se také proporcionálně zmenšili. Vytrhli jsme se z uhranutí těmi šedesáti, sedmdesáti lety lidského života, a objevili jsme se ve vlnách času, historie, věčnosti (...) český spisovatel byl připraven o to obrozenské napravování věcí společenských a začal se konečně starat sám o sebe."[2]

A byla to právě Sidonova prvotina, *Sen o mém otci*, která v roce 1968, téměř dvacet let po dokončení Škvoreckého *Zbabělců*, ohlašuje změnu paradigmatu české prózy. Její mimetická role ustupuje do pozadí, realita se z jevového světa přesunuje do světa vnitřního. Psaní je nástrojem poznání tohoto světa jako jedné z modalit bytí:

„A každá chvíle našeho života je takovým obrazem, pravdou o minulosti a proroctvím budoucnosti... a jak se nám vzdaluje, stává se vzpomínkou, mýtem... a mystériem, odhalením pramenů, vod pravé skutečnosti...

(...) Plujeme řekou času, abychom jednou pochopili, že čas nemá většího významu než hodinky na našem zápěstí?

Čas neexistuje...

---

[1] U. Eco: *Mysl a smysl*. Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97, Praha 2000, s. 36.

[2] J. Lederer: *České rozhovory*. Index, Köln 1977, s. 292.

Vždyť všechny události, které zažijeme, jsou jenom předobrazy zákona zrození a smrti, božská zrcadlová hra skrytých významů, již buď rozluštíme, nebo ne...

Bůh je tajenkou světa a mimo něj, neviditelného, nepostižitelného, neexistuje, není ničeho (...)"[3]

„Věčnost se zhlíží v zrcadle času, a v bolestech sebepoznání se rodí skutečnost."[4]

Hledání tajemného smyslu bytí a vlastní identity je tématem celého Sidonova prozaického díla, které je autentickým svědectvím jeho iniciační cesty za vnitřním prozřením. Otevřenost, s jakou sdílí se čtenářem svůj vnitřní život, bez příkras a ohledů na nejbližší okolí, z něj dělá předchůdce toho, co bylo v osmdesátých a devadesátých letech, často poněkud vágně, formulováno jako požadavek autenticity. Jiří Holý označil Sidonovu autenticitu jako „niternou, jak ji v české próze jen sporadicky dokládají některé texty (Deml, Hanč)" a postavil ji do protikladu „s okázalou autenticitou vnějších situací, známou např. z díla amerických beatníků."[5] Proces obratu z jevového světa do světa vnitřního, duchovního je charakteristický pro mnoho příslušníků nastupující prozaické generace. Programově teoreticky to nejlépe vyjádřila Daniela Hodrová:

„Jedinec a lidstvo sledují v tomto století cestu, kterou se vydal před třemi sty padesáti lety poutník z Komenského *Labyrintu*. Vedla přece z ‚labyrintu světa', prostoru vnějšího, do ‚ráje srdce', prostoru vnitřního. Poutník se vyvíjel od pocitu světa jako divadla, v němž figuroval jako pouhý divák představení, jehož smysl mu unikal, k pocitu, že se stal aktérem dění, své odhalené identity (identity vesmírné, identity s Bohem).

Pocit *světa jako divadla* a s ním spojený pocit *života jako snu*, odpovídající zvnějšnění člověka, se stal jednou z obsesí evropského lidstva; propukl v baroku (...) a s plnou silou recidivoval v posledních dvou stoletích (...) Původní rovnováha mezi zvnějšňováním a zvnitřňováním, není-li ovšem fikcí, je narušena, člověk postupně pozbývající své duše a ztrácející Boha (sekularizace a ateismus jsou projevy zvnějšňování), je vydán napospas trýznivým pochybnostem – o sobě, o životě, o světě, o poznání, o skutečnosti."[6]

---

[3] K. Sidon: *Sen o mém otci. Sen o mně.* Mladá fronta, Praha 1992, s. 216–217.

[4] K. Sidon: „Brány mrazu", in: *Dvě povídky o utopencích.* Index, Köln 1988, s. 228.

[5] J. Holý: „Karol Sidon: Brány mrazu (1977)", in: Jiří Holý (ed.): *Český parnas.* Galaxie, Praha 1993, s. 149.

[6] D. Hodrová: *Místa s tajemstvím.* Nakladatelství KLP, Praha 1994, s. 186.

Je charakteristické, že jedno z umělecky nejvýraznějších děl této generace, trilogie Daniely Hodrové *Trýznivé město*, vzniká mimo proud nejen tzv. literatury oficiální, ale také literatury exilové a samizdatové. Je proto zřídka vnímáno v kontextu konce sedmdesátých let, kdy byla napsána první verze románu *Podobojí* (od prosince 1977 do června 1978; revidována v červnu 1984; Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem, 1991) a let osmdesátých, kdy vznikly *Kukly* (leden 1981 – listopad 1983; Práce, Praha 1991) a *Théta* (prosinec 1987–leden 1990; Čs. spisovatel 1992).

V časoprostoru románu Daniely Hodrové jsou důsledně rozrušeny hranice mezi fantazií a skutečností, mezi světem živých a mrtvých, mezi časem lidského života a časem kosmickým, mezi duchem a hmotou, mezi signifiant (označujícím) a signifié (označovaným), mezi historií a mýtem. Paměť města, osudy jeho obyvatel se prolínají s pamětí dějin evropského románu, motivy mýtů a pohádek s motivy biblickými. Nejvýraznějším kompozičním principem celého prozaického díla Hodrové je opuštění tradičního syžetu, postupného rozvíjení románové zápletky a jeho nahrazení sérií drobných kapitol, které jsou řetězeny tak, aby zrcadlily jednotlivé detailní záběry historických a současných příběhů a míst v kolektivní lidské paměti obsažené v mýtech, náboženství a v neposlední řadě v románu. Tematizace „genia loci" Prahy je vyjádřena prolínáním motivů reality v jejím groteskním detailu lidských vlastností a postav i v tragice jejich osudů s motivy mytickými, biblickými, literárními aluzemi, které se mění v mnohoznačné šifry. Právě tento ambivalentní charakter románové promluvy, který je výrazem pochyb soudobého člověka o povaze skutečnosti, je jedním z možných klíčů ke smyslu textu.

Přibližně ve stejné době, kdy Hodrová píše *Podobojí*, uveřejňuje v roce 1978 v edici Petlice svoji první sbírku povídek Jiří Kratochvil. (Je to přepracovaná verze sbírky, která byla připravena k vydání už v roce 1970, ale nemohla už vyjít. Knižně byla vydána, opět v přepracované podobě, až v roce 1994 v nakladatelství Atlantis pod názvem *Orfeus z Kénigu.*) V letech 1979–1983 vzniká jeho první román, *Urmedvěd*, jehož složitá narativní struktura zrcadlí „dvojjedinost chaosu a řádu", a který svou poetikou fragmentarizace a brutalizace literárního textu byl nepřijatelný nejen pro oficiální literaturu, ale i pro edici Petlice. Jeho původní text vychází až v nakladatelství Petrov v Brně 1999, pro brněnskou Petlici jej autor přepracoval v *Medvědí román*, dokončený v květnu 1985.

Kratochvil, snad ještě výrazněji než Hodrová, zdůrazňuje v celém svém díle ze sedmdesátých a osmdesátých let antimimetickou, antiiluzivní roli literatury.

Vypravěč důsledně ruší hranici mezi světem reality a fantazie, neustále zdůrazňuje svou roli pána příběhu a fakt, že text není obrazem skutečnosti, ale tvůrčím aktem vyprávění, který je otevřeným procesem, jehož účastníkem se stává čtenář. V *Medvědím románu* (vyšel v brněnské Petlici 1988, v nakladatelství Atlantis 1990) popisuje vypravěč tuto metodu:

> „(...) ale tak jsem do toho přece od začátku šel, když jsem se rozhodl, že si zkusím napsat *román jako otevřený systém,* jinak řečeno, nepostavím ho ani na konstrukci, ani na příběhu, ale použiji konstrukce i fabule jen proto, abych je už po chvíli mohl zpochybnit a opustit, protože nikdy mi nečinilo potíže fabulovat nebo konstruovat, ale vždycky bylo mi obtížné *uvěřit* jakýmkoli konstrukcím nebo příběhům, a má nedůvěra k příběhům a konstrukcím ve mně sedí pevně a hluboko a nezaplaším ji ani křikem, tleskáním a dupáním, takže román jako otevřený systém, román jako živý organismus – roste, žije a pohybuje se před očima čtenáře – a jeho výrazovými prostředky jsou například příběhové *varianty* a jakési, no jak to pojmenovat, cizelované improvizace? A tedy jako by jen za chůze *náčrty,* kdykoli opravitelné, nehotové a posunovatelné, a dále *hry* s pořád obměňovanými a obnažovanými pravidly (...)“[7]

Vedle Weinerových „her doopravdy“ a Vyskočilových „malých her“ je jedním z Kratochvilových nejsilnějších inspiračních zdrojů pravděpodobně dílo Borgesovo, citované již v úvodu k *Medvědímu románu.* Borges ve své přednášce v Montevideu už v roce 1949 označil čtyři charakteristické vlastnosti žánru fantastické literatury: prolínání snu a skutečnosti, zpochybňování jedinečnosti postavy jako subjektu, cestování v čase a vytváření textu, jenž odkazuje sám na sebe. Všechny tyto vlastnosti charakterizují nejen prózu Kratochvilovu, ale větší či menší měrou i dílo mnoha jeho generačních současníků doma i v Evropě. Žánr fantastické literatury, bohatě zastoupený v evropské próze sedmdesátých a osmdesátých let, je inspirován nejen Borgesem, ale i ostatními autory latinskoamerického magického realismu, Márquezem, Fuentesem a řadou dalších. Evropští autoři v něm často nalézají inspirativní vliv epičnosti a transcendentna, který tvoří protiváhu k racionálně technokratickému světu. Podle Todorovovy definice žánru fantastické literatury navazují tito autoři na tradici díla Kafkova, kde je podle Todorova nadpřirozené, fantastické stále více přijímáno bez údivu, jako normální, reálné.[8]

---

[7] J. Kratochvil: *Medvědí román.* Atlantis, Brno 1990, s. 264.

[8] T. Todorov: *Introduction la littérature fantastique.* Éditions du Seuil, Paris 1970.

Prožitek reality jako směsice fantastického hororu a lhostejného fungování technokratické konzumní společnosti je charakteristický pro druhou polovinu dvacátého století. Proti virtuální realitě televizního světa stojí fiktivní svět románu, ve kterém se obě tyto polohy prolínají podobným způsobem, jakým se skutečnost zrcadlí ve snu. „Krajina této knihy je krajinou snu. S jakoukoliv skutečnou krajinou má pouze tolik společného, kolik má i sen společného se skutečností," píše Jaroslav Vejvoda úvodem ke svému románu *Osel aneb splynutí.* Vyšel v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu 1977, tři roky po úspěšné prvotině *Plující andělé, letící ryby.* Protagonista Vejvodova románu, Človíček, je jakýmsi novodobým dvojníkem knížete Myškina, nepochopitelným „pro ty, kteří ztotožňují duši s její tělesnou schránkou, život s jeho vnější tváří, svět s hmotou".[9]

Švýcarská inscenace *Idiota* v režii polského avantgardního umělce, při které čerstvě přistěhovaný Človíček asistuje jako kulisák, otvírá ironickou hru, ve které se jazykové znaky, emblémy a předsudky dvou světů – Východu a Západu – střetávají a zviditelňují. Stejně jako ve Vejvodově povídkové prvotině, hranice mezi lidmi nejsou však jen geografické a nacionální, ale prochází spíše mezi těmi, „jejichž víra ve věčnost všedního dne je otřesena" – řečeno slovy Patočkovými – a těmi, kteří jsou zcela lhostejní k poselství dávno zaniklých hvězd, „(...) jejichž paprsky prošly nekonečnou drahou (...) Poselství, které nevnímáme, protože jsme příliš zaměstnáni sami sebou a svou mravenčí prací na zániku vlastního světa."[10]

Zkušenost dvou světů, dvou rozdílných kulturních kódů poznamenala i dílo Sylvie Richterové. Její prvotina *Návraty a jiné ztráty*, dokončená 1975 v Římě, vychází v roce 1978 v pražské edici Petlice a současně v nakladatelství Sixty-Eight Publishers. Je uvedena slovy:

> „Všechny zúčastněné osoby jsou jiné, přestože jsou si podobné. Všechny shody se skutečností jsou neshodné, veškeré neshody jsou skutečné."

V prvotině Sylvie Richterové je patrný vliv Věry Linhartové, jejíž dílo teoreticky analyzovala a překládala do italštiny, a také vliv francouzského nového románu a skupiny kolem časopisu Tel Quel, zvláště díla teoretiků a esejistů z okruhu tohoto časopisu (Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault) s jejich blízkým navázáním na lingvistický strukturalismus a jejich chápáním ja-

---

[9] J. Vejvoda: *Osel aneb splynutí.* Sixty-Eight Publishers, Toronto 1977, s. 240.

[10] J. Vejvoda: *Plující andělé, letící ryby.* Sixty-Eight Publishers, Toronto 1974, s. 131.

zyka literárního díla ne jako prostředku vyjádření, ale jako samotného materiálu románu.

Už ve své prvotině Richterová důsledně rozbíjí narativní kánony prózy. Navrací se nejen do svého dětství a své minulosti, ale současně také soustředěnými kruhy k úvodnímu, poměrně celistvému textu vzpomínek na rodinný život v Brně. A každým novým návratem se tento text fragmentarizuje a mění, zvýrazňuje se rozpětí mezi časem prožitků a časem jejich zrcadlení v paměti. Proustovské hledání ztraceného času se uskutečňuje hledáním dětsky spontánního spojení mezi předměty a slovy, které je v přítomnosti nedostupné. Struktura textu se mění ve složitou síť odpovídající struktuře vědomí, ve které se stále patrněji útržky vzpomínek stávají stopami na vypravěččině cestě hledání vlastní identity a současně autoreflexivním, metajazykovým návratem ke slovům samým.

Zvláště dobře patrný je tento návrat v celku triptychu *Slabikář otcovského jazyka*. Od prvních, téměř tradičně realistických stránek prozaické prvotiny dospívá v titulní próze „Slabikář otcovského jazyka" ke kolářovské koláži deníkových záznamů, snů, dopisů, citátů a reflexivních úvah, která poetikou fragmentu dokončuje cestu od přirozeného, nereflektovaného mateřského jazyka k duchovnímu jazyku otcovskému, ve kterém se „skutečnost (...) tvoří v paměti"[11].

„Mluvíme mateřským jazykem. Všechny jazyky, kterými lidé mluví, jsou mateřské. Matka je země, Země planeta, půda, hmota (...) Druhý pól vesmíru, pól ducha, je otcovský (...) V otcovském jazyce se smysl tvoří jinak než lineárním řetězením hlásek, slabik, slov, vět, dob, generací, vzdáleností, míst, významů. Představuji si namísto slabik postupné chápání smyslu věcí (...)," píše Richterová úvodem ke *Slabikáři otcovského jazyka* v Římě v únoru 1986.[12]

Psaní je pro ni současně úporným hledáním vlastní identity návratem do dětství, rozrušováním stereotypů jazyka a myšlení, kterým se vypravěčka snaží reflektovat, zviditelňovat obvykle bezmyšlenkovitě přejímaný systém znaků. V duchu Ecova „otevřeného díla" činí čtenáře účastníkem svého hledání, vyzbrojena teoretickým aparátem sémiotiky. V rozhovoru s Václavem Bělohradským hovoří o svém „pojetí psaní jako osudu, jako existenciální dimenze, jako hry s vlastním životem. Namísto konstrukce a zápletky tajné dveře otevřené pro ticho nebo vpád něčeho. Ochota vstoupit do hry, byť měl člověk špatně dopadnout."[13] A při jiné příležitosti říká: „A vlastně otázka, co je to ‚já', je z hlavních motivů mého psaní. Kdo zná odpověď, je osvícený (...)" „Píšu o autorech, u kte-

[11] S. Richterová: *Slabikář otcovského jazyka*. Atlantis / Arkýř, Brno / Praha 1991, s. 188.

[12] Tamtéž, s. 211 (bez paginace).

[13] S. Richterová – V. Bělohradský: rozhovor. *Literární noviny* 3, č. 11, 19.–25. 3. 1992, s. 5.

rých mě existenciální tajemství jejich hledání osloví, a snažím se zjistit jeho básnický a filozofický smysl. Jako bychom všichni sestupovali do hlubin vědomí a nořili se odtud s výtěžkem, ten vlastní mě někdy děsí."[14]

Zatímco u Sylvie Richterové je sémiotikou poučená hra s jazykem a narativními postupy jasně patrná, u Vladimíra Macury je mystifikujícím způsobem skryta za prvoplánově epickou rovinou příběhu. Už v povídkové prvotině *Něžnými drápky* (1983), která vznikala na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, je tematizován vztah mezi literaturou a skutečností. Jedna z prvních povídek, *Kopie*, polemizuje s pojímáním literatury jako obrazu či kopie skutečnosti a otvírá tak Macurovo pojetí textu jako literární hry s jazykem a příběhem, ve které se dostává ke slovu sémiotik, ovlivněný především Rolandem Barthesem a Lotmanovou školou. Na rozdíl od Richterové je jeho pojetí sémiotiky širší, kromě jazyka se zajímá i o typologii kultury. Základním rysem jeho umělecké imaginace je už od počátku intelektuální kombinační hra motivů, point a paradoxů. V Macurově poetice prózy je tato hra jedním ze základních nástrojů ironie a sebeironie, způsobu reflexe a analýzy jazykových znaků, literárních stylů a žánrů a zároveň pokusem se jejich poznáním osvobozovat a vymknout se z relativity a omezenosti nejen dobových, ale i svých vlastních kulturních kódů.

Jako příslušník své generace je si současně vědom, že se člověk vždy pohybuje mezi řádem norem a oblastí nepředvídatelného, které stejnou měrou ovlivňují jeho jednání. Oba tyto póly jsou proto v jeho próze zastoupeny. Do jeho racionální hry proniká iracionalita citu, zrcadlící neuchopitelnou, slovy nevyjádřitelnou skutečnost. Titulní metafora něžných drápků je spojena s metaforou kočky, která v povídkové prvotině a v románu *Občan Monte Christo* (dokončeném v prosinci 1981, knižně GMA, Praha 1993) symbolizuje hlubší, jazykovými znaky a rozumem nedosažitelné vrstvy skutečnosti. Kočka, uvádějící motiv tajemství a „zapomenutého bytí", v textu románu zdůrazněný i spojením s Lotmanovou teorií románových kontinuí, je v souladu s nimi vlastně jednou z hlavních postav i podtextem fabulačních zvratů. Hra, která zůstává jedním z charakteristických znaků Macurovy poetiky, je v jeho prvním románu v prvoplánové, epické rovině hrou na literární tvorbu a literární vědu (v Ústavu komplexního výzkum kultury, ÚSKOKU), obdobou virtuální reality televizního světa. V hlubší poloze je to autorova hra s literárními pojmy, žánry a styly, s napětím mezi přirozeným světem a různými systémy řečových her.

---

[14] P. Král: „Napsat něco velkého je dar". Rozhovor se Sylvií Richterovou. *Literární noviny* 1, č. 20, 16. 8. 1990, s. 4.

Zvláště patrné je to v tetralogii *Ten, který bude* (1999), jejíž první část *Komandant* vznikala v druhé polovině osmdesátých let. Personálním vypravěčem je historická postava Josefa Friče, formou vyprávění jsou živé obrazy, „které kdy byly vykresleny na citlivou kůži jeho duše".[15] Historická realita je viděna vnitřní perspektivou, realita je fragmentarizována a posunuta do roviny horečnatého snu. Vypravěčův pohled je ovlivněn jeho stavem mezi životem a smrtí, který byl následkem vážného zranění. Rytmus vyprávění i syntaxe jsou podřízeny asociativnímu pásmu typickému pro sen či polobdělý stav, ve kterém se hranice mezi skutečností, vzpomínkou a snovou fantazií stírá.

Vypravěcí technika živých obrazů navazuje nejen na oblíbený obrozenský žánr, ale zdůrazňuje zároveň divadelnost role komandanta, který na jevišti historie vystupuje tak, jak chce být viděn v očích druhých lidí. Uvádí tak i jedno z důležitých témat tetralogie: pojetí života jako divadla, lidských osudů jako rolí mechanických loutek, řízených ze zákulisí principálem, nelogičností a absurditou historie.

Motiv živých obrazů, loutek, divadla spojuje intelektualizovanou prózu Macurovu, blízkou středoevropské, musilovské a kunderovské linii, s imaginativně básnickou prózou Daniely Hodrové. Oba se vyrovnávají s obrozenskými mýty, které přežívaly ještě v šedesátých letech v pojetí role spisovatele. V jednotě badatelské a umělecké práce je u Macury, Richterové, Kratochvila i Hodrové obsaženo velice osobní hledání vlastní identity. Macura sám o tom říká, když hovoří o Daniele Hodrové: „V románech i v teorii tvoří Hodrová jediné dílo, teoretická díla jsou čtivá jako Bachtin. Zdá se, že literatura umožňuje Hodrové dohlédnout tam, kam si vědecká výpověď netroufá, je pro ni domýšlením problému za hranici možností literární vědy. A teorie je pro ni naopak prodloužením výpovědi: beletristické příběhy, které snová ze svých zážitků i ze své fantazie, sama nahlíží a představuje v úběžnicích světových literárních dějů, vidí je jako součást jednoho jediného ‚nekonečného příběhu' literárního tvoření."[16]

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že generace prozaiků narozených ve čtyřicátých letech je charakterizována programově antiideologickým přístupem ke skutečnosti a nedůvěrou k „velkým příběhům". Opouští tradiční realistické pojetí románu jako obrazu skutečnosti a zdůrazňuje antimimetický, antiiluzivní charakter fiktivního světa, ve kterém se realita a fantazie prostupuje. Obratem do vnitřního, duchovního světa jedince rozkrývají autoři racionálně nezbadatel-

[15] V. Macura: *Ten, který bude*. Nakladatelství Hynek, Praha 1999, s. 311.

[16] V. Macura: „Příběhy trýznivého města", *Lidové noviny* 7, č. 64, 17. 3. 1994, Kulturní příloha *Národní 9*, č. 11, s. III.

nou pluralitu osobnosti. Optika vnitřního světa jedince spojuje sémiotikou poučené hledání identity ve světě znaků s archetypálním jungiánským kolektivním nevědomím a otvírá časovou vertikálu. Otvírání a prostupování hranic je pro autory často cestou z uzavřeného světa totality sedmdesátých a osmdesátých let, ale především ze světa virtuální reality televizního věku, z časově omezeného lidského života, z jevového světa k nadčasovým, duchovním, metafyzickým hodnotám. Text je jedním ze způsobů hledání cesty k nim, které je neustále podrobováno autoreflexi, a které je si vědomo nemožnosti dosažení cíle.

Historia magistra deziluze

DOBRAVA MOLDANOVÁ

Přemýšlíme-li o hodnotách, které z oficiálně vydávané tvorby sedmdesátých a osmdesátých let pravděpodobně přežijí dobu svého vzniku, vystupují do popředí historické romány dvou autorů, Jiřího Šotoly a Vladimíra Körnera, kteří svým depresivním viděním historie vyjadřovali hodnocení doby, „jež vymknuta z kloubů šílí", aniž by si kladli za cíl, jako Shakespearův hrdina v Hamletovi v druhé polovině tohoto výroku, ji napravit. Nicméně, právě oni položili zásadní otázku vztahu člověka a dějin, aby jejich odpověď zněla skepticky: člověk není tvůrcem dějin, je obětí jejich kruté hry.

Historická próza měla v každém období naší postobrozenecké literatury významnou funkci a vždycky krom toho, že přinášela barvité příběhy z dávných časů, výběrem témat a jejich pojetím vypovídala i (nebo možná především) o době svého vzniku, o její atmosféře, společenských normách a dobové mentalitě. Pohled z tohoto hlediska na její proměny je velmi poučnou sondou do hodnotové orientace české společnosti v úseku dobrých dvou set let. Nepochybně to platí i o období, které je středem naší pozornosti dnes. Pokusím se načrtnout její velmi zběžný a globální obrázek.

Měla, zhruba řečeno, dvě vrstvy; jedna směřovala k převážně zábavnému čtení, uspokojujícímu touhu čtenáře zajímavou formou se něco dozvědět o historii (Jarmila Loukotková, Miloš V. Kratochvíl, František Kožík), a sytila – ve svých špičkách vesměs kultivovanou formou – potřebu zábavného romantického čtiva (Vladimír Neff, Ludmila Vaňková). Tento typ historické beletrie poskytoval autorům značnou míru svobody, stačilo, když se dílo vměstnalo do velmi vágního ideologického rámce jakési „pokrokovosti", což při tématech z odlehlých období nebyl žádný problém, zároveň se těšil – ze stejného důvodu – značné čtenářské oblibě. Znamenal – podobně jako ze stejných důvodů oblíbená produkce science-fiction – odpočinek od ideologických schémat a od reality doby. Druhou větev tvořila skupina děl, která se – ať již záměrně nebo spontánně – vyslovila prostřednictvím historického tématu k problémům doby. Tato větev bude předmětem mého zájmu.

Na rozdíl od obrození, kdy historie byla argumentem pro existenci moderního českého národa, na rozdíl od let okupace, kdy historické téma utvrzovalo nadě-

ji na to, že zlá doba pomine a životní síly národa nezlomí, na rozdíl od padesátých let dvacátého století, kdy historická témata tehdejší beletrie měla stvrzovat tezi, že vývoj společnosti po roce 1948 je navázáním na nejlepší tradice našeho národa, takto pozitivní tenor knihy, vznikající v době normalizace, neměly. Vyjadřovaly naopak skepsi, nedůvěru k velkým heslům a pravdám, nedůvěru ke všemu idealistickému: jako by parafrázovaly Shakespearovo „život je příběh vyprávěný blbcem".

Je třeba říci, že zrození této větve nelze klást až do posrpnových let: první vlaštovkou byla próza Karla Michala *Čest a sláva* (1966), jejíž nehrdinský hrdina dostává lekci od života, z níž vyplyne, že prostému člověku, který má v hlavě různé ideály, je lépe se nezaplétat s dějinami, chce-li si zachovat svou mravní integritu. Představa historie jako jakéhosi smysluplného směřování k lepším formám uspořádání společnosti, kdy vynikající jedinec, jeho statečný čin zanechává nesmazatelnou stopu, se tu vytrácí: velké gesto, statečný čin, morální postoj svět nepolepšuje, nezlidšťuje, jen přináší neštěstí svému nositeli. Do této atmosféry dobře zapadlo i Šotolovo *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969), jeden z nejzávažnějších historických románů své doby, v němž se hlavní hrdina stává postupně odlidštěným nástrojem ideologie, jíž přijal a která pohltila jeho lidské city, zbavila ho schopnosti soucitu, lásky. Ještě trýznivěji vyznívají další romány Šotolovy, zejména *Svatý na mostě* (1978), věnovaný příběhu jedné z kontroverzních postav české duchovní historie: Janu z Nepomuku. Pro Šotolu tento světec, jehož sochy zalidnily českou barokní krajinu, není postavou hodnou kultu, ale čachrářem, který nakonec uvázl v pletichách, které sám rozvinul, postavou nízkou, morálně odpornou, příznakem úpadku doby, směřující k velké krizi. „Veden snahou sesadit Jana Velflínova z piedestalu barokní legendy proměnil Šotola nepravého světce v přízemního břichatého plebána, jakousi zbytnělou trávicí trubici," komentuje Šotolovo dílo historik Vít Vlnas.[1] V tomto pojetí Šotola navázal na českou antiklerikální tradici z počátku dvacátého století, pro niž byl tento světec pádným argumentem pro rozchod s katolickou církví. Použil snad všech argumentů, které tehdy např. v dílech Jana Herbena[2] byly shromážděny – naopak neznal zřejmě v Římě v sedmdesátých letech vydanou biografii Jana Nepomuckého z pera historiků J.V. Polce a V. Ryneše[3], kteří portrét této osobnosti, pojatý jako portrét světce, založili na podrobném studiu a interpreta-

[1] V. Vlnas: *Jan Nepomucký, česká legenda*. Mladá fronta, Praha 1993, s. 254.

[2] J. Herben: *Jan Nepomucký. Spor dějin českých s církví římskou*. Vlastním nákladem, Praha 1893; rozš. Šolc a Šimáček, Praha 1920. Týž: *Slavnost svatojanská v národě českém*. Volná myšlenka, Praha 1908. Týž: *Jan z Pomuku a Jan z Nepomuku*. Fr. Píša, Hradec Králové, 1910. Týž: *Legenda svatojanská*. Mladé proudy, Praha 1920.

[3] J. V. Polc, V. Ryneš: *Svatý Jan Nepomucký*. I. Život, II. Úcta. Křesťanská akademie, Řím 1972.

ci pramenů, nebo ji neakceptoval stejně jako další práce rostoucí z tradice pronepomucenské. Je docela snadné pochopit zdroj Šotolovy skepse a vyložit ji z jeho životní dráhy, která začala v okruhu katolického *Řádu* a pokračovala jako kariéra předního komunistického básníka, který prošel obdobím budovatelské poezie i její revizí v okruhu časopisu *Květen* a posléze prožil aktivně obrodné hnutí šedesátých let. Tato fáze jeho života byla ukončena sovětskou invazí v roce 1968, která znamenala konec iluzí o reformovatelnosti komunistického zřízení. Na počátku let sedmdesátých byl zbaven publikačních možností, které si posléze vykoupil potupnou veřejnou sebekritikou. To muselo otřást vírou v jakékoli nadosobní principy a vzbudit pochybnost nad tím, do jaké míry může zůstat člověk, vystavený dějinám, integrální morální osobností. Nebylo by však správné zůstat jen u tohoto biografického a individuálního zdroje skeptického pohledu na dějiny – další podobné postoje jsou v této době zřetelně patrné i u dalších autorů, jejichž životopisná data nejsou tak jednoznačně určující.

V podobném duchu například vyznívá i dílo dalšího autora historického románu, Václava Erbena, který se podíval „demystifikujícíma" očima na další složitou, ne-li kontroverzní osobnost českých duchovních dějin, na Jiřího z Poděbrad. Literární anamnéza Václava Erbena byla podstatně jiná než Šotolova. V době, kdy psal své *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* (3 díly, 1974, 1977, 1981), byl již úspěšným autorem řady detektivek. Jeho interpretace Jiřího vychází snad ze všech pomluv a negativních interpretací, které se okolo krále Jiřího nakupily: byl nemanželského původu, úkladně zavraždil krále Ladislava, uchvátil nečestně královskou moc. Navíc, ještě spolu se svým strýcem Hynkem Ptáčkem z Pirkštejna, cynickým kondotiérem italského střihu, se zmocnil po Lipanech (kde sehrála tato dvojice podivnou úlohu) jakéhosi pokladu, který mu výrazně pomohl na jeho cestě k moci. Česká historiografie podala portrét tohoto krále docela jiný, i když – a v tom se shoduje s Erbenem – ho vidí jako osobnost, která byla postavena před četná morální dilemata. Historikům, kteří ho zřejmě definitivně očistili z nařčení královraždy, vychází z těchto dilemat jako osobnost s vysokou morální úrovní, jako člověk, který nad svůj osobní zájem (a zájem své rodiny) stavěl zájem celku, zájem království, které se za jeho vlády vzpamatovalo z ničivých husitských válek a dospělo do období rozkvětu. Pro Erbena je tomu docela jinak. Jiří je nevybíravý ve svých způsobech, bez morálky, bez zábran a skrupulí, demoralizovaná osobnost, která má jediný cíl: moc. Jestliže se do Šotolových hrdinů promítlo autorovo osobní zklamání, trýzeň z pocitu, že vše je marnost, že neexistuje v životě nic pozitivního, za co by mělo smysl bojovat, Erbenův román vyznívá cynickým přesvědčením, že smyslem lidského snažení je moc a bohatství, že všechno je dovoleno, protože ne-

existují normy, žádná nadosobní měřítka, nic, k čemu by bylo možno vztahovat jakékoli morální principy.

Román Aleny Vrbové *V erbu lvice* (1977), věnovaný svaté Zdislavě z Lemberka, byl svým způsobem odvážným projektem, který měl vrátit do obecnějšího povědomí tuto postavu. Snad aby ji v socialistickém diskurzu autorka „obhájila", sejmula z ní duchovní rozměr, pro nějž byla beatifikována a posléze kanonizována a učinila z ní laskavou a obětavou hradní paní, která měla zájem o lidi v podhradí, starala se o ně a zejména je uměla léčit, ačkoli sama nebyla v životě příliš šťastná. Vrbová, občanským povoláním lékařka, se ke své postavě zřejmě dostala zejména přes tento dar. Už v předchozích románech, situovaných do současnosti, se reminiscence na Zdislavu v této souvislosti mihne (*Znovu v Monte Rose*, 1971). V české literární tradici je Zdislava pojímána jako patronka česko-německého smíření (František Křelina, *Bábel*, 1968, *Soud nad Bábelem*, 1995), jako patronka lásky manželské (Jaroslav Durych, *Světlo v tmách*), rovněž Kalistova monografie (*Blahoslavená Zdislava*,1941, rozšířené jako *Blahoslavená Zdislava z Lemberka. Listy z dějin české gotiky*, 1969, 1991) zdůrazňuje souvislost této světice s novým typem zbožnosti, přicházející k nám z dominikánského prostředí na přelomu třináctého a čtrnáctého století. Vrbové posvětštění světice ji mělo přiblížit mentalitě moderní doby: proto se tu objevuje i problém jejího manželství a mateřství, viděný ovšem očima soudobé ženy, s jejími zcela jinými nároky na osobní štěstí, seberealizaci apod.

Do demytizační řady české historické beletrie patří i – literárně nevalný – román Niny Bonhardové, *Román o Doubravce České a Měškovi Polském* (1980). Námět čerpá z dramatického období českého desátého století spojeného s christianizací střední Evropy, v níž hrály Čechy klíčovou roli. Příběh české kněžny, jejíž sňatek s polským knížetem otevřel cestu křesťanství na polský panovnický dvůr a do Polska, je zde vyprávěn z perspektivy kuchyně a ložnice. Proti radostnému pohanství, které s sebou nese bujarou polygamii a obžerství, přináší křesťanství všelijaké omezující a nepřirozené příkazy a zákazy, které člověku berou radost za života a spoutávají ho. Česká kněžna toto vše ztělesňuje. Nemá-li ztroskotat její mise, nesmí ztroskotat její manželství, musí získat Měška, obklopeného davem manželek a dětí, na svou stranu – a to obvyklými ženskými zbraněmi. Politická nutnost jí v tom pomůže: ostatně, lépe žít v nudném křesťanství, než být pohlcen rozpínající se říší. Zdá se mi, že v tomto pojetí dějin výrazně a skoro modelově převládá mentalita sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století s jejich rozvolněnými morálními normami a s pocitem, že neexistují lidé, kteří by jednali z jiných než osobních důvodů, že neexistují ideály, pro něž by bylo třeba cokoli obětovat, na druhé straně s příznačnou ochotou uzavírat morál-

ní kompromisy všude tam, kde je to výhodné pro přežití. Autorka se nepokusila nahlédnout do mentality doby, o které psala, ale změřila dávný příběh očima člověka žijícího v době, kdy se v Čechách masově pochybovalo o tom, že existují ideály, že existuje i duchovní rozměr lidského života.

Ke stejnému tématu se vrátil po roce 1990 Vladimír Körner, který ve *Smrti svatého Vojtěcha* (1993) revokoval dávnou pověst o tom, že tento světec proklel na 1000 let svou zemi (termín kletby v devadesátých letech vypršel). Skeptický Körner, který ve svých historických prózách mnohonásobně exponoval postavy lidí osamělých, traumatizovaných, semílaných dějinami, čerpal výrazně ze svatovojtěšských legend, kde prvky reálné se mísí s prvky mystickými, zkušenost se světem zázraků. Körner zabudoval do svého příběhu základní prvky vojtěšských legend, ale i chiliastickou víru v konec světa, který nastane 7. května v roce 1999, v roce, kdy vyprší i termín Vojtěchovy kletby. V den posledního soudu pak bude Vojtěch u božího trůnu orodovat za svou zem.

Körnerův svět – k němuž se stejně jako k Šotolovi vrátí řada přihlášených referátů – představuje v řadě deziluzivní historické prózy zvláštní směsici skepse a vizionářství. Pády jeho hrdinů, které bývají kruté a zničující, nejsou pády lidí, kteří neměli ideál, ale kteří tak či onak ideálu nedosáhli, často jsou obětí náhodných kolizí, obětí nepochopení a nedorozumění lidé vnitřně zranění apod. Jeho svět je depresivní, zoufalý, ale ne bez základní představy, že člověka cosi přesahuje. Proti destruktivní skepsi Šotolově, veselému cynismu Erbenovu, posvětšťujícímu pohledu Vrbové a přízemní pragmatičnosti Bonhardové je deziluzivní vyznění Körnerových knih svým způsobem absolutnější, člověk se v jeho světě nemůže pohodlně zahnízdit, ale touží se mu vyrvat, zachytit se čehosi pozitivního, protestovat proti vševládnoucí skepsi: v tom je ovšem i katarzní potence jeho díla.

Díla, o kterých jsem mluvila, mají krom deziluzivnosti ještě jeden společný rys: dotýkají se témat, která čerpají z křesťanské tradice a z ní toho, co je pro ateisticky vychovávaného čtenáře těžko přijatelné (postavy světců a světic a motivace jejich jednání), co nebylo vždy vykládáno jednoznačně, o co byl veden čas od času spor, který přesahoval z odborné historiografie do kontextů politických – sv. Jan Nepomucký, jezuité, spor Václava a Boleslava jako spor křesťanství a pohanství, postava sv. Vojtěcha bývají nazírány zejména mimo katolický kontext se značnou kritičností. Že se tento pohled prosazuje i v historické beletrii v tomto období, je zajisté příznačné. Je to na jedné straně spontánní reakce na přeideologizování nejen historických témat, ale celého života – a to přeideologizování jakoukoli ideologií –, na druhé straně výraz naprosté nedůvěry v jakékoli ideologické konstrukce, potažmo v jakékoli ideály, které by se moh-

ly ideologickou konstrukcí třeba stát. Postava světce je pochopitelná jen tehdy, když je „polidštěna", rozuměj nadána nějakými všedními až nízkými vlastnostmi, které jejímu jednání dávají všeobecně pochopitelný pragmatický ráz. Oboje je pro společnost sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století charakteristické.

Období sedmdesátých a osmdesátých let svým okleštěním kulturního života má mnoho společného s kulturní atmosférou let padesátých, kde bylo z literatury rovněž vyhnáno nebo na okraj odsunuto mnoho autorů a literatura byla podrobena přísnému ideologickému diktátu. Na druhé straně má odlišnosti: tlak, který je oficiálními institucemi vyvíjen, má daleko menší vazbu na ideologii, resp. ideologická kritéria jsou rozvolněna a jen vágně definována a převažují motivy mocensko-politické. Společnost, která prošla rozčarováním konce šedesátých let, kdy po idealistickém vzepětí následovala morální kocovina, hrála s mocí účelovou hru zaměřenou na klidné přežívání. Postavy idealisticky motivované byly v tomto klimatu vnímané jako nereálné, nanejvýš jako poněkud extravagantní či přímo bláznivé. Toto klima poznamenalo jistě i historickou beletrii. Historické téma, podobně jako v padesátých letech, na jedné straně znamenalo možnost jistého úniku, ale na rozdíl od nich je jen minimálně nositelem jakési koncepce, k níž by se dobová doktrína vztahovala. Kratochvílova husitská trilogie, romány Václava Kaplického, Františka Kubky a dalších autorů v padesátých letech vytvářely jakýsi historický pendant k dobovým příběhům o budování konečně spravedlivé společnosti, hlásily se ke stejným hodnotám lidovosti, pokrokovosti, sociální spravedlnosti pro chudé atd. jako beletrie s tématem ze současnosti. Tato vrstva v sedmdesátých a osmdesátých letech chyběla. Psaly se buď romány, které se soustřeďovaly na romantické a zábavné čtení (Ludmila Vaňková, Vladimír Neff, M. V. Kratochvíl), nebo díla deziluzivní, vyjadřující velmi výmluvně morální stav společnosti: úpadek mravního cítění a ztrátu ideálů. Tento úpadek byl na jedné straně zdrojem životní deprese a zoufalství, na straně druhé však byla absence idealismu přijímána společností, procházející kocovinou z idealismu konce šedesátých let a pragmaticky se zabydlující v husákovském normalizačním socialismu, jako něco velice praktického, co umožňovalo žít. Idealisté, kteří ruší poklidný chod života, kteří se nedají uplatit dobrým bydlem, jsou vnímáni jako nebezpeční blázni, ohrožující klid a spokojenost lidí přizpůsobivých, pragmatických, kteří na mizérii doby dokázali vyzrát. Volba látek, tak či onak v českých dějinách vnímaných kontroverzně, byla dobrou příležitostí k demonstraci takovéhoto životního postoje.

Lesk a bída české exilové literatury sedmdesátých a osmdesátých let

ANTONÍN MĚŠŤAN

Téma naší konference se časově kryje – jistě ne náhodou – s dobou tzv. normalizace od roku 1968 do roku 1989. Celou tuto dobu jsem strávil v politickém exilu v Německu a jako profesor slavistiky (a tudíž také bohemistiky), jako literární historik, literární kritik a publicista v českých a jiných exilových časopisech a jako stálý spolupracovník rozhlasové stanice Svobodná Evropa jsem měl příležitost zblízka sledovat českou exilovou literaturu těchto dvou desetiletí. Chtěl bych proto přičinit několik poznámek k této problematice.

Slovník českých spisovatelů od roku 1945, který vydal Ústav pro českou literaturu ve dvou dílech v letech 1995 a 1998, uvádí, že v letech 1945 až 1990 publikovalo v českých zemích přinejmenším dvě knihy více než 3500 autorů. Uvedený dvoudílný slovník obsahuje asi 900 autorských hesel, to znamená, že zachycuje zhruba čtvrtinu všech těchto autorů. Ve stejném slovníku jsem napočítal asi 90 hesel uvádějících autory, kteří žili a působili v exilu. To znamená, že asi 10 % všech autorů, kteří se octli ve *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*, patří do kategorie exilových autorů.

Ve slovníku se samozřejmě jedná o výběr jak u tzv. domácích, tak i u tzv. exilových autorů a jistě by bylo možné o kritériích tohoto výběru diskutovat. Ostatně – *Slovník českých spisovatelů*, který vyšel v nakladatelství manželů Škvoreckých v Torontu v roce 1982 a který zahrnoval domácí zakázané autory a exilové autory z let 1948 až 1979 (s názvem *Slovník zakázaných autorů* pak vyšel v Praze v roce 1991), obsahuje autorská hesla, týkající se další padesátky exilových literátů, kteří se neobjevili v uvedeném *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945*. Dalo by se tedy uvažovat o nějakých sto padesáti autorech, z nichž valná většina působila právě v letech 1968 až 1989 v exilu. Je nasnadě, že pojednat o tak velkém počtu autorů v krátkém referátu není možné – a zřejmě ani účelné. Pokusím se tedy shrnout své názory na úspěchy – a ovšem i neúspěchy – české exilové literatury zmíněného období.

Především překvapí, že v produkci českých exilových autorů velmi silné postavení zaujímá **poezie**. To by nemělo být v českém prostředí nic divného, uvá-

žíme-li tradičně silné postavení poezie v českém literárním životě od přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Ostatně – v šedesátých letech dvacátého století dosahovaly náklady poezie v českých vydavatelstvích rekordních čísel, udivujících zahraniční odborníky. Je ovšem něco jiného vydávat (a prodávat) svazky básní v českých zemích v šedesátých letech – a něco jiného vydávat (a hlavně prodávat) básně Čechům v exilu po srpnu 1968. Každý exilový vydavatel a knihkupec potvrdí, že básně se prodávat nedařilo. Jak si tedy vysvětlit, že jich přesto tolik vycházelo? Podle mého soudu se tato skutečnost dá vysvětlit několika důvody. Především je to obětavost exilových nakladatelů, kteří byli ochotni doplácet na vydání svazečků básní. A dále je to obětavost básníků, kteří nejenže nemohli očekávat žádný honorář za básnické knihy, nýbrž dost často museli z vlastní kapsy přispět na vydání své publikace. Je ovšem pravda, že jak pro nakladatele, tak i pro autora bylo mnohem levnější vydat útlý svazek básní než financovat – či spolufinancovat – vydání rozsáhlé prózy. A je úctyhodné, že Daniel Strož ve svém nakladatelství *Poezie mimo domov* vydal od vzniku tohoto jedinečného exilového nakladatelství v roce 1975 asi 180 básnických sbírek. Samozřejmě, jen některé tituly z tohoto počtu nezmizí v zapomnění. To je ovšem úděl četných literárních děl, nejen básnických, vždy a všude. Není však možné nezmínit se o neuvěřitelném a nepochopitelném pozdějším vývoji Daniela Strože, který od roku 1995 v tiskovém orgánu pohrobků KSČ, *Haló novinách*, žlučovitě napadá demokratický vývoj v naší vlasti po zhroucení komunistické diktatury. Patnáct let exilový vydavatel Strož pomáhal velmi vydatně exilovým básníkům tím, že vydával jejich verše – a teď se už šest let snaží, aby se na tuto jeho zásluhu zapomnělo.

V exilu vyšla ovšem některá básnická díla, která budou dlouho patřit do korpusu české národní literatury – jsou to například básně Ivana Diviše či básně poúnorové emigrantky Milady Součkové. Zvláštní kapitolu představují básnické texty, které byly zhudebněny. Písničkáři jako Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák a zejména Karel Kryl byli – a jsou – populární, zčásti nejen v českých zemích (např. v Polsku má Kryl nadále značně velký okruh ctitelů).

Zatímco básně nešly v exilu na odbyt, **próza** se prodávala dobře. A reedice četných titulů ve vlasti od roku 1990 svědčí o tom, že nešlo o efemérní literární produkci. Exilové romány a povídky Jana Beneše, Oty Filipa, Viktora Fischla, Jiřího Gruši, Pavla Kohouta, Jana Křesadla, Milana Kundery, Ferdinanda Peroutky, Sylvie Richterové, Zdeny Salivarové, Vladimíra Škutiny, Josefa Škvoreckého, Jaroslava Vejvody a některých dalších autorů určitě patří do zlatého fondu českého písemnictví dvacátého století. Je zásluhou zejména torontského nakladatelství manželů Škvoreckých *Sixty-Eight Publishers*, působícího

v letech 1974 až 1993, že vydalo celkem 227 titulů – většinou prózu. Je dosud nedoceněná úloha především Zdeny Salivarové-Škvorecké, která po desetiletí neúnavně lektorovala, upravovala, někdy i sázela texty knih. A že se starala o administrativu a finance nakladatelství, které počtem vydávaných titulů mohlo soutěžit s takovými nakladatelskými giganty ve vlasti, jako byl pražský *Odeon*. Každý, kdo navštívil místnosti nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* v Torontu, byl překvapen jejich malými rozměry – a zároveň pocítil úctu k práci paní Škvorecké, která na úkor vlastní spisovatelské činnosti pomáhala na svět stovkám textů exilových autorů a zakázaných spisovatelů ve vlasti. *Sixty-Eight Publishers* – a další exilová nakladatelství – se vrátila vlastně až do období národního obrození ve svém chápání služby české knize. Je to skvělý doklad odolnosti českého národa v těžkých dobách. A je třeba hned dodat, že to snad bylo v našich dějinách naposledy, co bylo nutné prokazovat tolik odvahy a obětavosti, aby se potlačované literární texty dostaly do rukou českých čtenářů.

Není divu, že **divadlo** v podmínkách exilu nemohlo sehrát větší úlohu. Nechyběly ovšem snahy pořádat česká divadelní představení na několika místech, kde žila početnější krajanská komunita. Jan Snížek (1904–1971), který odešel do exilu v roce 1949, založil v roce 1955 v New Yorku „Krajové divadlo", pro něž také napsal několik her. V Torontu působilo na poloprofesionální úrovni místní české divadlo, s nímž spolupracoval mj. Josef Škvorecký. V Curychu se občas konala česká divadelní představení, jejichž duší byl spisovatel Jaroslav Vejvoda (Marek). Jen málo českých autorů napsalo v exilu divadelní hry; byli si vědomi toho, že je obtížné dosáhnout jejich inscenace v české diaspoře. A vím jen o jednom případě, kdy vznikl český exilový film – v roce 1983 dokončil ve Švýcarsku Jaroslav Vejvoda spolu s B. Šafaříkem film *Hunderennen*, satiru ze života exulantů (text byl česky přepracován v roce 1985 a vydalo jej nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* pod názvem *Honička*).

Zvláštní kapitolu tvoří česká exilová **literatura pro děti**. Stejně jako v rodinách jiných národních exilů existoval – a existuje – i v rodinách české emigrace smutný problém: děti často nechtějí mluvit ani s rodiči česky. Tyto děti v naprosté většině nemají možnost navštěvovat nějaké doučovací kursy češtiny, natož české školy. Není divu, že knihám psaným pro české děti v exilu z velké části chybí to nejdůležitější, to znamená čtenář. Přesto se neustále, od padesátých let, objevují knihy exilových autorů, snažící se oslovit děti a mládež v české diaspoře. Tak např. Robert Vlach (1917–1966) přišel v roce 1958 s pohádkovou knížkou *Princezna* a ve stejném roce vydal *Veselé pohádky o psu Muďulovi*. Petr Den (vlastním jménem Ladislav Radimský, 1898–1970) vydal pro děti v roce 1970 knížku *O kocourovi bez bot*. Jaroslav Strnad (1918–2000) napsal v ro-

ce 1974 knihu s názvem *Pohádky*. A v roce 1988 vydal ve Vídni Jiří Gruša slabikář a čítanku pro exilové děti s názvem *Máma, táta, já a Eda*. Knihy pro děti a mládež se celkem dobře prodávaly, neboť hodně rodičů mělo zájem na tom, aby jejich děti dostaly do rukou hodnotné, česky psané texty, dostupné chápání mladé generace. Znám však skutečné poměry v četných rodinách české diaspory. I tam, kde oba rodiče jsou Češi, snažící se o uchování českého povědomí u svých dětí, je snaha vzbudit zájem příslušníků další exilové generace o četbu v češtině poměrně zřídka korunována úspěchem. Také v těch rodinách, které z jakéhokoli důvodu teď natrvalo opouštějí české země, je problém uchování českosti dětí velmi aktuální. Dnes se ovšem mohou rodiče zásobit literaturou pro děti a mládež vydávanou v České republice.

Do oblasti mimo krásné písemnictví, tzn. do oblasti **literatury faktu**, patří početná skupina děl exilových autorů. Světoběžník Jiří Svoboda (nar. 1951), kterého je od roku 1990 často možné vidět na Václavském náměstí poblíž Baťovy prodejny – stojí tam a prodává vlastní knihy –, začal v exilu v roce 1979 vydávat své knihy pod názvem *Autostopem kolem světa*. Zatímco Jan Beneš trvá na tom, že jeho knihy smějí vycházet jen v tzv. „předkomunistickém" českém pravopise, Jiří Svoboda postoupil ještě o několik kroků dál a píše kuriózním pravopisem vlastním – např. kniha z roku 1980 má název *Severní Evropa, Ázije, Austrálije, Oceányje*. Dosáhl toho, že se stal spolu s Pavlem Landovským předmětem studie Charlese Townsenda, nazvané *Colloquial Czech in Two Works of Literature: Landovský and Svoboda*.[1] Ota Rambousek (nar. 1923) vydal čtivé paměti tzv. chodce, tj. agenta americké tajné služby, potají přecházejícího v padesátých letech západoněmecké hranice do tehdy komunistického Československa. Kniha vyšla v roce 1978 pod názvem *Krochnu s sebou* (krochna znamená v hantýrce tzv. chodců pistoli). Postupně vyšla v roce 1975 korespondence Vratislava Blažka (1925–1973) pod názvem *Mariáš v Reykjaviku*. A známý předválečný nakladatelský pracovník a pozdější ředitel čs. oddělení rozhlasové stanice Svobodná Evropa Julius Firt (1897–1979) napsal – za vydatné spolupráce Ludvíka Veselého – a v roce 1972 vydal významné paměti pod názvem *Knihy a osudy*. Janu Čepovi (1902–1974) vyšly posmrtně v roce 1975 jeho paměti *Sestra úzkost*. A Egon Hostovský (1908–1973) už v roce 1966 vydal memoárovou knihu *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině*. Teprve v exilu vydal Jiří Kolář (nar. 1914) v roce 1983 svůj deník z roku 1949 pod názvem *Očitý svědek*. A Eduard Goldstücker (1913–2000) vydal v roce 1989 sporné paměti *Prozesse. Erfahrungen eines Mit-*

[1] Ch. Townsend: „Colloquial Czech in Two Works of Literature: Landovský and Svoboda", in E. Eckert (ed.): *Varieties of Czech. Studies in Czech Sociolinguistics*. Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1993.

teleuropäers (Procesy. Zkušenosti Středoevropana). Bylo by ostatně velmi záslužné, kdyby příslušníci českého intelektuálního exilu z let 1948 až 1989 konečně přistoupili k napsání pamětí, především o svých zážitcích v cizině. Anastáz Opasek (1913–1999) vydal už ve vlasti v roce 1992 paměti *Dvanáct zastavení*. Někdejší rektor basilejské univerzity Jan Milíč Lochman (nar. 1922) vydal v Praze v roce 2000 paměti *Oč mi v životě šlo*.

K dílům tzv. non-fiction exilových autorů patří také knihy, které se zabývaly různými problémy českého jazyka a české literatury. Některé publikace vyšly česky, jiné v cizích jazycích. Antonín Kratochvil (nar. 1924) vydal už v roce 1952 literárněvědnou studii „Modlitba domova v díle Jana Čepa" a v roce 1984 přišla na řadu jeho monografie *Oheň baroka*. Kromě dalších prací, zejména esejistických, sestavil velmi záslužnou *Bibliografii krásné české literatury v exilu – únor 1948 až květen 1967* (vyšla v Římě v roce 1968; jejím pokračování jsou bibliografické publikace Ludmily Šeflové, známé každému, kdo se zabývá českou exilovou literaturou). Velmi cenná je bibliografie, kterou vydal Jiří Kovtun (nar. 1927) v roce 1984 – *Czech and Slovak Literature in English* (doplněné druhé vydání vyšlo v roce 1988). Karel Hvížďala (nar. 1941) vydal v roce 1981 knihu rozhovorů především s českými exilovými literáty *České rozhovory ve světě* a navázal na ni publikacemi *Dálkový výslech* (rozhovor s Václavem Havlem) z roku 1986 (a pak 1989), dále *Soukromá vzpoura* (rozhovor s Pavlem Landovským) z roku 1988 a *Myslet zeleň světa* (rozhovor s Václavem Bělohradským) z roku 1989. Helena Kosková (nar. 1935) přišla v roce 1987 se závažnou knihou o problémech soudobé české literatury *Hledání ztracené generace*. Pavel Tigrid (nar. 1917) se zčásti zabýval českým písemnictvím ve své knize z roku 1988 *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*. Já jsem na výzvu německých profesorů slavistiky po původním odmítnutí a po delším váhání napsal a v roce 1984 vydal práci *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Dějiny české literatury v 19. a 20. století); později, v roce 1987, vyšla její česká pozměněná verze pod názvem *Česká literatura 1785–1985* v nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* v Torontu. Z prací, vyšlých v cizích jazycích, je možné uvést např. monografii Markéty Brouskové (nar. 1941) *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer marxistischen Kritiker* (Poetismus. Učební léta české avantgardy a jejích marxistických kritiků; 1975) a bohemistické studie světoznámého René Wellka (1903–1995) – *Czech Literature at the Crossroads of Europe* (Česká literatura na křižovatkách Evropy) a *Essays on Czech Literature* (Eseje o české literatuře). Obě knihy vyšly však už v roce 1963. Milada Součková (1899–1983), která ve vlasti proslula jako autorka próz, v exilu začala vydávat od roku 1957 básně. A zároveň ja-

ko profesorka bohemistiky v Americe vydala anglicky pět knih o české literatuře: *A Literature in Crisis. Czech Literature 1938–1950* (Literatura v krizi. Česká literatura 1938–1950; 1954), *The Czech Romantics* (Čeští romantici; 1958), *The Parnassian Jaroslav Vrchlický* (Parnasista J. V.; 1964), *A Literary Satelite. Czechoslovak-Russian Literary Relations* (Literární satelit. Československo-ruské literární vztahy; 1970) a *Baroque in Bohemia* (Baroko v Čechách; 1980). V poslední uvedené knize uveřejnil zajímavou stať Roman Jakobson. Lubomír Doležel (nar. 1922) v roce 1973 vydal monografii *Narrative Modes in Czech Literature* (Narativní způsoby v české literatuře). Mojmír Grygar (nar. 1928) vydal celou řadu skript v holandštině; česky sestavil a vydal *Terminologický slovník českého strukturalismu* (1985). Květoslav Chvatík (nar. 1930) napsal a v roce 1981 vydal monografii *Tschechoslowakischer Strukturalismus* (Československý strukturalismus). Petr Král (nar. 1941) napsal a v roce 1973 vydal knihu *Le surréalisme en Tchécoslovaquie* (Surrealismus v Československu). Autobiografický charakter má román Iva Fleischmanna (1921–1997) z roku 1983 *Arcanes aux cent tours* (Tajemství pod stem věží).

V rozpacích stojí čeští – a nejen čeští – literární historici před **beletrií** českých autorů, **psanou v jiných jazycích než v češtině**. Zdá se, že např. německy psaná díla Ludvíka Aškenazyho nebo Gabriela Lauba, francouzské texty Milana Kundery, Iva Fleischmanna a Věry Linhartové a cizojazyčná díla dalších českých exilových autorů, píšících také česky, se už z praktických důvodů po právu ocitají v dějinách a lexikonech české literatury. Přitom *Slovník českých spisovatelů od roku 1945* ve svém 2. dílu z roku 1998 uvádí autorské heslo Libuše Moníkové (1945–1998), která psala a vydávala beletristická díla jen německy – a české překlady těchto knih, postupně vycházející v českých zemích, jsou dílem jiných osob. V Německu je ovšem Moníková považována za německou spisovatelku, u nás by se mohla označit za českou spisovatelku, píšící německy.

Je zřejmé, že letmý přehled literární produkce českých exilových autorů ve dvacetiletí tzv. normalizace ve vlasti dokládá jak píli těchto spisovatelů, tak neobyčejné zásluhy exilových nakladatelství. Kvalitu vydaných děl nemilosrdně prověří čas a zůstane-li aspoň čtvrtina titulů v korpusu české literatury let 1968 až 1989, bude to značný úspěch. Je ostatně otázka, zda z děl tzv. ineditní literatury a z literatury povolené komunistickou cenzurou v době tzv. normalizace zůstane jako trvalejší hodnota v našem písemnictví víc než čtvrtina titulů.

Exilová literatury let 1968 až 1989 nemá ovšem na svém kontě jen úspěchy. Zaráží skutečnost, že jen několik beletristických děl odráží život české diaspory těchto let. Takže budoucí čtenář bude mít problémy se snahou dovědět se z děl

exilových autorů něco o životě českého exilu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Tento problém se ostatně netýká jen českého exilového písemnictví, projevuje se také v exilové literatuře jiných národů. Zdá se, že exiloví spisovatelé se vědomě – nebo spíš podvědomě – snaží uniknout psychicky obtížné situaci osob, žijících v cizině bez možnosti návštěv vlasti či dokonce bez naděje vlast vůbec ještě někdy spatřit. Exilový autor tedy píše o všem možném; o vlastním životě v exilu či o životě krajanů v cizině však jen velmi zřídka.

Další problém, známý rovněž z prostředí jiných národních emigrací, je choulostivá otázka otevřené, nesmlouvavé kritiky děl exilových spisovatelů – a ovšem i domácích zakázaných autorů – na stránkách českého exilového tisku. Také já jsem se často octl před problémem, zda mám slabé dílo kritizovat – a musím se přiznat, že jsem téměř vždy text recenze před odesláním do redakce zmírnil. Je to pochopitelný jev, snadno vysvětlitelný v obtížných podmínkách jak exilu, tak i tzv. disentu v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století. Jinak se přece kritizuje dílo autora, tvořícího v normálních podmínkách svobodné vlasti – a jinak se posuzuje kniha, vznikající za nenormálních životních podmínek. Čas ovšem zkoriguje příliš shovívavé recenze, to se týká vždy a všude nejen děl exilové či ineditní literatury.

Které žánry chyběly české exilové literatuře sedmdesátých a osmdesátých let? Především udivuje malý počet esejů – ve zkoumaném období je jich skutečně málo, srovnáme-li českou exilovou literaturu např. s písemnictvím polských či ruských emigrantů. A těch esejů českých exilových autorů, majících trvalejší hodnotu, je v našem exilu ještě míň. Dramatická produkce exilu byla, jak už jsem uvedl, málo početná a je zřejmé, že nezanechá téměř žádné stopy v dějinách českého divadla druhé poloviny dvacátého století.

Jistě by se daly najít další nedostatky a slabiny českého exilového písemnictví sedmdesátých a osmdesátých let. Je však zřejmé, že poprvé od dob naší exilové literatury sedmnáctého století znamená pojednávané dvacetiletí novodobého exilu výrazný úspěch. Všichni si přejeme, aby exil, který skončil na podzim roku 1989, už nikdy neměl pokračování. Kdyby však k této neblahé situaci mělo přece jen dojít, je jisté, že exiloví autoři by znovu – spolu s ineditními spisovateli ve vlasti – nedali umlknout svobodnému hlasu českého písemnictví. Nežili a nepůsobili jsme tedy v exilu zbytečně.

Exil jako možnost a jako obrana

Česká exilová próza sedmdesátých a osmdesátých let

VLADIMÍR PAPOUŠEK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Poznámky k situaci české exilové kultury 1968–1989

ALEXEJ KUSÁK

Určitá část spisovatelů se záhy po srpnu 1968 ocitla ve Vídni, kde se o ně postarala organizace rakouských spisovatelů. Postupně se tu vytvořila skupina autorů, mezi které patřili mimo jiné Jan Werich, Milan Kundera, Pavel Kohout, Ludvík Aškenazy, Josef Jedlička, Gabriel Laub, Ota Filip, Josef Hiršal a několik dalších. Mezi Prahou a Vídní pendloval automobil, který patřil Koordinačnímu výboru uměleckých svazů. Ten udržoval pravidelný přísun informací o situaci v Praze. Rakouská organizace spisovatelů se velkoryse postarala o zabezpečení českých autorů a poskytla jim finanční výpomoc i dočasné ubytování. Jakmile to situace umožnila, přemístila se tato skupina českých spisovatelů do Mnichova, kde se na krátkou dobu mohli ubytovat v arcibiskupském semináři. Zde došlo k dojemné schůzce s redaktory polského exilového časopisu *Kultura*, kteří za českými autory přijeli z Paříže, aby se symbolicky omluvili za účast polské armády při srpnové okupaci Československa. V Mnichově se skupina českých autorů domluvila, že se sejde začátkem října znovu na knižním veletrhu ve Frankfurtu. Tam došlo také ke schůzce, na které se kromě jiného jednalo o daru, který věnovaly redakce dvou prestižních německých časopisů *Der Spiegel* a *Die Zeit*. Dva miliony DM měly být použity jako finanční výpomoc pro české a slovenské autory a umělce, kteří se v Německu teprve rozhodovali, zda zůstanou v exilu. Bylo rozhodnuto, že v Mnichově vznikne kancelář, která by rozdělovala tyto peníze jednotlivým autorům. Garantem z německé strany se stali Franz-Peter Künzel, překladatel české a slovenské literatury, Carl Améry, německý spisovatel a ředitel mnichovské městské knihovny, a baronka Johanna von Herzogenberg, historička umění a předsedkyně Spolku Adalberta Stiftera. Ta ve své autobiografii, ze které v roce 2001 v Praze četla, vzpomíná na ty mladé české intelektuály, kteří se svým nadšením pro socialismus s lidskou tváří a pro západní kulturu narazili na nepochopení německých studentů, tehdy orientovaných radikálně maoisticky a horujících pro Ho Či Mina.[1]

[1] J. von Herzogenberg: *Bilderbogen: Aus meinem Leben*. R. Oldenbourg Verlag, München 1999, s. 195.

Po frankfurtské schůzce[2], která byla částí domácího tisku označena jako setkání „hlásných trub imperialismu", se spisovatelé a umělci, kteří se jí zúčastnili, rozjeli do míst svého budoucího působení, někteří se však rozhodli vrátit domů. Ze známých autorů to byli Pavel Kohout a Ota Filip.

S novou vlnou exilu souvisí rozsáhlá ediční aktivita, ať už jde o periodika, knihy nebo rozhlasové produkce. Výraznou roli tu sehráli zejména publicisté (Sláva Volný, Karel Jezdinský, Jiří Lederer a další) a hned za nimi následovali písničkáři (Karel Kryl, Jaroslav Hutka, Jan Schneider, Yvonne Přenosilová). Vznikaly – a někdy také zanikaly – nové české časopisy (*Text* a *Obrys* v Mnichově, *Listy* v Římě, *Okno dokořán* v Amsterodamu, *Zpravodaj* v Curychu, *Hlas nových* v Torontu nebo *Frankfurtský kurýr* ve Frankfurtu), které přidaly novou notu k dosavadním, do podzimu 1968 napočítaným 220 českým a slovenským exilovým periodikům.[3] Exilové písemnictví je dnes už zpracováno v několika známých bibliografiích, i když ani v této oblasti není vše hotovo. Libuše Šeflová, bibliografka českého exilu žijící v Holandsku, mi napsala v jednom dopise: „Co zahrnout pod pojem exilová literatura a kdo z našich autorů žijících mimo východní blok je emigrantem, byly samozřejmě dva problémy, s nimiž jsem se stále potýkala..."[4] Ještě méně přehledná je činnost autorů, historiků, sociologů a politologů v nově vzniklých společenstvích. Jedním z významných činů bylo založení Společnosti pro podporu bádání o Československu. Ta vznikla z iniciativy Mikuláše Lobkowicze, který byl v sedmdesátých letech rektorem Mnichovské univerzity. Její kongresy, na nichž se podílela posrpnová emigrace, se staly východiskem pro zpracování nové historie Čech a Slovenska.

Jinou důležitou aktivitou se stala nová exilová nakladatelství, *Sixty-Eight Publishers* manželů Škvoreckých v Torontu, *Index* založený a vedený Adolfem Müllerem a Bedřichem Utitzem v Kolíně nad Rýnem a *Konfrontace* v Curychu. Kromě nich vznikalo více menších nakladatelských podniků, z nichž svou důsledností a specializací na poezii vyniklo nakladatelství *Poezie mimo domov* Daniela Strože v Mnichově. Také jejich produkce je dnes zmapována několika bibliografickými pracemi, co schází, je práce o jejich redakčním, distribučním a ekonomickém zázemí, jakož i o recepci jejich publikací v exilu a na domácí půdě.

---

[2] Leccos z počátků spisovatelského exilu zaznamenává ve svém vzpomínkovém pásmu Jaroslav Dresler. Viz J. D.: „Slovo a svět", Akord 1996, s. 282–290, 338–346, 394–399, 450–458, 506–516. Jeho pohled dokumentuje dosti přesně nedůvěru poúnorových exulantů vůči posrpnové emigraci, která se někdy proměňovala v nevraživost.

[3] Z. Sládeček: „Struktur und Programm des tschechischen und slowakischen Exils", *Veröffentlichung des Sudetendeutschen Archivs* 9, Fides-Verlagsgesellschaft, München 1976.

[4] Z dopisu, datovaného v Groningen 18. 12. 1975.

Jeden ohlas z Československa zaznamenal Pavel Tigrid ve svém časopise. „Česká emigrace i tzv. disidenti v Československu se vydávají za zastánce svobody jedince, ale nejsou více jak figurky na šachovnici současného antisocialismu. Pohled ze zákulisí nakladatelství Index (...) to dosvědčuje. Jeho finanční zdroje (pocházejí) z kapsy sionistických organizací, s kterými je v dobrých vztazích Bedřich Utitz."[5] Majitel exilového nakladatelství *Konfrontace* Petr Pašek z Curychu ukázal na příkladu vydání knihy Pavla Eisnera *Chrám i tvrz* ekonomické problémy exilového vydávání. „Na žádnou knihu se nám nesešlo tolik objednávek (...) Zaznamenali jsme 2.367 pevných objednávek, a ty další denně přicházejí. Aby byla zaplacena tiskárna a poštovné, měli bychom prodat a hlavně **dostat zaplaceno** (zvýraznil P. P.) celkem 2.567 knížek..." Pašek dále srovnává, kolik musel zaplatit český čtenář za Eisnerovu knihu v roce 1946 v Čechách a kolik procent to dělalo z jeho měsíčního platu. Zatím co tehdy musel čtenář podle Paška zaplatit takřka 10 %, zaplatí švýcarský čtenář pouze cca 1,5 % svého měsíčního výdělku. Jak složité bylo vydávání českých knížek v zahraničí, to ukazuje curyšský vydavatel na faktu, že nakladatelství má odběratele ve 27 státech a pracuje s 51 zástupci, z nichž jen 11 zaplatí každý účet okamžitě, zatímco dalších 40 zástupců platí jen ze 16 %. „Prosíme-li je, aby knihy vrátili, nemají je, prosíme-li je, aby zaplatili, buď se odmlčí nebo nám něco slíbí a nesplní to."[6]

Také s autory byly obtíže. V roce 1973 rozeslalo nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* dopis Jiřího Voskovce, v němž odůvodňuje své zpoždění při dodání rukopisu svých pamětí. „Drazí přátelé, žasnu nad Vaším zájmem. Jsem ohromen Vaší vírou v můj um... Věřte, že Vám tu potrhlou knihu dopisuju denně – ale ne tak rychle, jak jsem doufal. Rozumějte: už třetí desetiletí se potýkám o živobytí co potulný americký komediant... Nemám ani stálou gáži, ani penzi, natož pak stolici na nějaké univerzitě. Su pouhé šašek, jenž nikdy neví, kdy a kam bude muset letět za nadějí na angažmá či přechodný melouch. Nastěžuji si. Tak jsem si to vybral. Jsem na to hadrářské řemeslo hrd. V rámci té absurdní svobody pro Vás dopisuju svůj Stín svobody. Dopíšu, doručím, dodám. Dej Pámbu, aby se mi to povedlo. Držte mi palce, já za to slibuju, že sebou hodím."[7] Voskovec zemřel v roce 1981. Jeho paměti, o které byl mezi exilovými čtenáři obrovský zájem, nikdy nevyšly.

Speciální analýzy by si zasluhovala recepce české exilové produkce českou exilovou obcí, sociologicky i politicky bohatě strukturovanou a rozptýlenou na

---

[5] T. Řezáč, Čs. rozhlas, 21. 6. 1978, zde podle *Svědectví* 14., č. 56, 1978, s. 687.

[6] Cyklostylovaný dopis nakladatelství Konfrontation z 12. prosince 1974.

[7] Rukou psaný dopis datovaný 1. prosince 1972, s hlavičkou Voskovcovy adresy (63 West 89th street, New York, N. Y. 10024).

celém světě. Byli tu staroemigranti, kteří se vystěhovali již před II. světovou válkou, k tradičnímu exilu patřili také emigranti poúnoroví a uzavřenou skupinu tvořili ti, co emigrovali po vpádu ruských vojsk. A k nim se přidávaly další a další exilové vlny, jak je ze země vyháněla panující moc nebo jak je vyvážely čedokářské zájezdy. A všichni chtěli číst české knihy, vydávané v exilu, jenže pro mnohé byly knihy poválečných autorů nepřijatelné, protože nebyly psány v oné pro ně čtenářsky jedině možné vysoké literární vrstvě jazyka. Nemohu se touto otázkou příliš zabývat, i když je nesmírně zajímavá. Ukázky z negativních reakcí čtenářů na svůj román *Tankový prapor* zaznamenal Josef Škvorecký ve svém *Samožerbuchu*.[8] Pozoruhodné byly také reakce exilových čtenářů na literární produkci Milana Kundery, kterou mnozí odmítali jako nemorální zneužívání národního osudu pro psaní nemravných bestselerů. Doklady o tom lze najít zejména v dopisech čtenářů, jak je otiskovaly exilové časopisy. S odporem se někdy setkával také písničkář Jaroslav Hutka při svých zájezdech mezi emigranty. Stávalo se mu například, že australští Sokolové, na jejichž pozvání přijel, jeho vlastní produkci odmítli poslouchat a chtěli slyšet pouze tradiční lidové písně.

Pokud jde o sociální postavení českých spisovatelů a publicistů, pak je nutné především zaznamenat základní překážku jejich integrace do nového prostředí – a tou byl jazyk. Proto se určitá část nové exilové vlny zachytila v české redakci rozhlasové stanice Svobodná Evropa, kde tato překážka odpadla. Sláva Volný, Karel Jezdinský, Josef Jedlička a několik dalších se stali vynikajícími komentátory a jejich přínos k dějinám českého novinářství je nepřehlédnutelný. Jiná část se začlenila do akademického provozu západoevropských a amerických univerzit, tak například Milan Kundera přednášel několik let na univerzitě v Rennes, Josef Škvorecký se stal kanadským amerikanistou na torontské univerzitě, Ivan Sviták zakotvil na kalifornské univerzitě v Chicu, Radoslav Selucký na Carleton University v Ottawě, Ivan Bystřina na Freie Universität v Berlíně. Jen málokteří zvládli nový jazyk natolik, že mohli působit jako autoři v jazyce své hostitelské země. K těm nemnohým patřil Gabriel Laub, který v Hamburgu navázal spojení s časopisem *Die Zeit*. Za své emigrace vydal řadu aforistických a humoristických knih, které už psal německy. Také Libuše Moníková používala němčinu jako svůj literární instrument, a to důsledně od samého počátku. Později začal psát francouzsky také Milan Kundera.

Sociální nezakotvenost, pocit vykořeněnosti a životní nenaplněnosti pronásledoval mnohé české umělce, kteří se rozhodli zůstat v exilu. Jednomu z nich,

---

[8] J. Škvorecký: *Samožerbuch: Autofestšrift*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1977, 2. vyd. Panorama, Praha 1991, s. 169–188.

nadanému satirickému spisovateli Karlu Michalovi, který žil se svou ženou, básnířkou Violou Fischerovou, v Curychu, bylo příliš zatěžko pokračovat v takovém životě. Také jinému, kupodivu rovněž autorovi satirického založení, Vratislavu Blažkovi, zkrátil exil život na jiný způsob. Ale ani ti, kteří byli tak či onak sociálně integrováni, nebyli vždy se svým údělem spokojeni. Někde v mém neuspořádaném archívu odpočívá dopis Ivana Diviše, v němž básník velmi expresivně hořekuje nad svým ponižujícím postavením uvnitř rozhlasové stanice Svobodná Evropa. Snad pro svou konfliktnost, snad z jiných důvodů nebyl zařazen do redakce. Jeho práce spočívala ve vystřihování článků z novin pro archiv.

Velmi významnou součástí exilových aktivit byla pro spisovatele jejich účast v exilovém PEN klubu, v jehož vedení jako generální tajemník působil v roce 1968 spisovatel, publicista, editor a exilový bibliograf Antonín Kratochvil. PEN klub umožňoval svým členům komunikaci se členy z jiných jazykových oblastí, především s kolegy maďarskými, polskými a ruskými. Smysl jeho existence byl zejména v tom, že upozorňoval na nesvobodu autorů v zemích, z kterých pocházeli jeho členové. V jeho vedení se uplatnilo několik českých autorů, předsedou a později čestným předsedou byl Gabriel Laub, po něm až dodnes je předsedou této PEN klubové odnože Rudolf Ströbinger.

Za zmínku stojí i skutečnost, že v Bruselu založil Jan Rubeš při Královské knihovně Alberta I. archiv exilové literatury, kam někteří autoři uložili své rukopisy.

Pro život českých exilových umělců byla důležitá psychologická situace, ve které se ocitli. Myslím tím nejen politickou diferenciaci exilu, doprovázenou výčitkami, že ta či ona politická skupina zavinila poválečnou sovětizaci Československa. Závažné byly nedůvěra a podezíravost vůči nově příchozím. Všichni, kdo přišli po roce 1968 na Západ, byli považováni za potenciální agenty Státní bezpečnosti. Dotklo se to i spisovatelů a umělců. Docházelo ke komickým situacím. Když Karel Jezdinský oslavoval 7. listopadu své narozeniny, byl druhý den předvolán k americkému řediteli RFE. Čeští kolegové, bydlící ve stejném domě, ho udali, že oslavoval Říjnovou revoluci. Pavel Minařík, rozhlasový hlasatel, byl naopak pověřen americkou security, aby zkoumal politické ledví svých starších kolegů. Že svá hlášení psal s kopií pro Státní bezpečnost, tehdy nikdo nevěděl. Syn Václava Řezáče, Tomáš Řezáč, publikoval pod pseudonymem Lidin v exilovém nakladatelství špionážní příběh *Trpaslík na houpačce*. Po návratu do Prahy a pobytu v Moskvě sepsal pomlouvačný spis o osobnostech českého exilu, který byl v německé verzi rozeslán poslancům německého Bundestagu. Ve svém švýcarském exilu se navíc vetřel z pověření KGB k Sol-

ženicynovi a stal se spolu s Františkem Holubem a jeho ženou Valentinou, pocházející z ruské prvorepublikové emigrace, jeho sekretářem. Holub, z doby svých pražských studií na Masarykově reálném gymnáziu v Křemencově ulici a na Filozofické fakultě Karlovy univerzity známý jako zásadní odpůrce komunismu a v Mitrochinově zprávě odhalený agent KGB, se pokoušel ve Švýcarsku založit české nakladatelství.[9] K podezíravosti přistupovala i určitá nevraživost mezi českými umělci, přinesená z domova a exilem vystupňovaná. Svědectví o tom podá trpělivému čtenáři polemika mezi skupinkou exilových literátů, nedávno otištěná v *Revolver Revue*. Čtení to není moc povznášející.[10]

Jinak než spisovatelé reagovali na exilovou situaci malíři a sochaři. Jejich hlavní proud směřoval do světové metropole umění, do Paříže. To byla zcela přirozená reakce a v duchu tradice českého umění devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Bohužel Paříž roku 1968 a let následujících se svou mnohatisícovou komunitou umělců z celého světa nebyla právě nejlaskavějším městem pro české umělce, kteří sem většinou přijížděli poprvé a bez zkušeností s obchodem s uměním. Těch několik desítek českých malířů, kteří se zde v prvních pookupačních měsících ocitli, nemělo velkou šanci se tu uchytit. Dokonce i ti, kteří takovou šanci dostali, jako například Jiří Načeradský, nezvládli život v cizím prostředí a nebyli schopni vyrovnat se s existenčními problémy nového života.

Mnohem lépe na tom byli umělci, kteří zváživše svou uměleckou sílu a evropské možnosti, zvolili jako exil země, kde neexistovala taková koncentrace umělců jako ve Francii. Jako příklad bych zejména uvedl dva umělce, Jana Kristoforiho a Zdenku Rusovou, kteří emigrovali do Norska, kde se stali uznávanými umělci. Rusová byla dokonce zvolena rektorkou norské Akademie umění v Oslu. Přesto i ve Francii zůstalo několik umělců, kterým se povedlo překonat počáteční obtíže a zakotvili v Paříži natrvalo. Jeden z této malé skupiny, Ivan Theimer, se stal už natolik naturalizovaným příslušníkem pařížské umělecké komunity, že dostává jako sochař a malíř vysoce dotované státní zakázky. Poněkud mladší výtvarníci žijící v Paříži, Miroslav Moucha a Vladimír Škoda, se úspěšně začlenili do konceptuální scény. Jiří Kolář, který prožil zejména osmdesátá a část devadesátých let v ateliéru, který mu pronajala pařížská radnice, je ovšem případ jedinečný a zcela zvláštní. Dostal se do Paříže nikoliv z Prahy, ale z Ber-

---

[9] Ch. Andrew, V. Mitrochin: *Neznámé špionážní operace KGB: Mitrochinův archiv*. Academia, Praha 2001, s. 326–327.

[10] Petr Chudožilov: „...Všechno ostatní je virtuální realita: Korespondenční rozhovor Andreje Stankoviče s Petrem Chudožilovem", *Revolver Revue* č. 40, 1999, s. 213–231. V. Fischerová: „Omyl Chudožilov", tamtéž, č. 41, s. 151–153. P. Feyfar: „Chudožilovova nepochopení", tamtéž, s. 153–155.

lína, kde pobýval jako stipendiát Humboldtovy nadace. Zde ho zastihla nabídka francouzského ministra kultury, aby přijal francouzské pohostinství, spojené s ročním užíváním státního ateliéru. Teprve když mu Praha odmítla prodloužit pobyt, rozhodl se k emigraci, zejména když dostal nabídku galerie Maeght-Lelong, jedné z nejmocnějších světových galerijních sítí, aby se stal jejím kmenových autorem.

V Německu se vytvořila česká umělecká komunita v Düsseldorfu také díky charismatické osobnosti Josefa Beuyse, který se stal v sedmdesátých letech profesorem na tamní Akademii. Dva jeho tehdejší žáci pocházeli z Čech, Milan Kunc a Jan Knap. Oba se stali později významnými účastníky nového proudu uvnitř západoevropského umění, jak ho představovala nová figurace a neoexpresivní „divoké" umění. Kromě nich žilo v Düsseldorfu někteří další českých umělců – Jaroslav Adler, Ladislav Minařík a několik dalších – také díky velkorysé podpoře města, které dalo několika českým umělcům k dispozici ateliéry ve zrušené továrně. Také konkrétisti zde měli své zástupce: Františka Kyncla a Jindřicha Zeithammla. Vedle Düsseldorfu to byl především Kolín nad Rýnem, třetí světové centrum obchodu s uměním, který přitáhl několik českých umělců rozdílného uměleckého názoru. Pravoslav Sovák učil na tamní umělecké škole, Jiří Valenta pokračoval zde v tvorbě svých abstraktních obrazů, Milan Nápravník zde jako spisovatel i jako výtvarník rozvíjel své surrealistické aktivity, Antonín Málek zde vytvořil řadu svých expresivních portrétů, Karel Rösel a Adolf Černý zde vytvářeli své objekty, své ateliéry zde měli Eva a Čestmír Janoškovi, později se sem přestěhoval také Milan Kunc. V Kolíně začala také oslňující umělecká kariéra Jiřího Georga Dokoupila, který se tu na počátku osmdesátých let stal členem pro Německo významné skupiny Mülheimer Freiheit.

Bylo by nad možnosti tohoto referátu, který chtěl jenom upozornit na dosud nezmapovaná území exilu, zachytit v geografickém přehledu všechna místa a města, kde tvořili čeští umělci. Žili nebo žijí v Holandsku (Tomáš Rajlich), ve Švýcarsku (Čeněk Pražák a Václav Požárek), v Anglii (Jan Mladovský), v Rakousku (Zbyněk Sekal a Otokar Slavík), na několika místech v Německu (v Mnichově Bohumil Štěpán a Ivan Steiger, v Berlíně Jan Kotík, v Kielu a Hamburku Jan Koblasa, ve Frankfurtu nad Mohanem Jan Šmejkal), v Itálii (Mikuláš Rachlík, Ladislav Dydek a Štěpán Zavřel), ve Švédsku (Petr Mandl). Něco z této exilové scény zachytila francouzská pedagožka Genevieve Benamou ve své záslužné publikaci, jinou část stručně shrnula *Šedá kniha o exilovém výtvarnictví*, vydaná Galerií U bílého jednorožce v Klatovech. Čeští umělci v exilu netíhli ke spolupráci. Jedinou výstavu malé skupiny exilových umělců zorganizoval literární vědec Jan Rubeš v Bruselu. V kulturním centru francouz-

ské komunity Le Botanique vystavovali pod titulem A l'Ouest de Prague mezi 10. únorem a 8. březnem 1987 Irena Dědičová, Franta (vlastním, pro Francouze pohoršlivým jménem Mertl), Jan Koblasa, Jiří Kolář a Mikuláš Rachlík.[11]

Zvláštní, zcela svébytnou skupinu českých exilových umělců představují fotografové, kteří se dokázali velmi zdařile představit svou tvorbou světu. Byl to především Josef Koudelka, který byl přijat do nejslavnější skupiny světové fotografické scény, do pařížského Magna. Jiní se uplatnili v Hamburku, kde jsou redakce největších obrázkových časopisů (Andrej Reiser), v Mnichově (Jan Pařík) nebo v Americe (Antonín Kratochvíl).

Jednou z velkých exilových kulturních aktivit, která by si zasloužila velmi důkladný rozbor, byla česká a slovenská účast na kulturním festivalu Dissenso v Benátkách v roce 1977, který připravil tehdejší prezident Bienale Carlo Ripa di Meana. Chystaná výstava českých a slovenských umělců se pro odpor československých úředních míst nemohla konat a musela být nahrazena kolekcí, sestavenou z exilových uměleckých sbírek. Na konferencích, které byly součástí festivalu, se podíleli mnozí exiloví političtí i kulturní pracovníci, mezi nimi se sluší jmenovat Jiřího Pelikána a A. J. Liehma.

Při této příležitosti je třeba se zmínit o pravidelných schůzkách politického a kulturního exilu, které obětavě svolával opat Anastáz Opasek s organizací Opus bonum do bavorského Frankenu. Tyto schůzky ve farním domku vytvářely svou otevřeností vůči všem proudům exilu tolerantní atmosféru paralelní k Chartě 77.

Důležitý byl pro celý kulturní exil styk s domovem, v sedmdesátých letech většinou z různých obav přerušený, avšak v osmdesátých letech opět vzkříšený. Při výjezdech domácích autorů a umělců se navazovalo na přátelství z poválečných, zejména šedesátých let, a započatá komunikace pokračovala v dopisech. Exil leckdy pomáhal organizovat pro domácí umělce výstavní příležitosti (tak např. výstavu Vladimíra Preclíka v galerii Hanse Barlacha v Hamburku) a v druhé polovině osmdesátých let bylo možné již vidět průřez domácí tvorbou na několika souborných výstavách (např. v Esslingenu 1987).

S rozpadem východoevropského monolitu se v druhé polovině osmdesátých let začala měnit také kulturněpolitická atmosféra. Josef Peterka, tajemník Svazu československých spisovatelů, s kterým jsem se náhodou setkal na konferenci o překládání východoevropských literatur v německém Bergneustadtu, považoval za nutné a vhodné mi sdělit, že se chystá vydání autorů, kteří byli do té doby na seznamu zakázaných spisovatelů, a jmenoval například Karla Šik-

[11] Texty v katalogu napsali Jean-Pierre Poupko, Jean-Pierre Hubert, Jan Rubeš, Jan Koblasa, Gerald Gassiot-Talabot, František Šmejkal, Olivier Jurion, René Micha a Alberico Salo.

tance. Zároveň ale zdůraznil, že jednoho autora prý nevydají v Praze nikdy – a jmenoval Václava Havla.

Také ředitel Národní galerie Jiří Kotalík projevil snahu uspořádat ve své instituci výstavu českých malířů žijících v exilu. Setkal jsem se s ním na zahájení Bienale v roce 1986 v Benátkách, později také v Kolíně nad Rýnem a dokonce, když jsem ho seznámil s otcem malíře Dokoupila, který jako bohatý německý podnikatel chtěl koupit v Kolíně dům pro české umělce s vlastní galerií a ateliéry, byl ochoten převzít funkci předsedy příští umělecké rady. I na stipendia bylo pamatováno. Vše zmařily intriky několika domácích českých kritiků a umělců, kteří chtěli mít osud českého umění sami pod kontrolou.

Rychle se měnící poměry v českém umění potvrzovala moje korespondence s doyenem české kritiky, Jindřichem Chalupeckým. V jednom dopise charakterizoval pražské poměry: „Tady jako žába na prameni sedí tzv. Svaz výtvarníků, což není než smečka kšeftsmanů, kteří se vydávají za komunisty. Pomalu ale jistě však ztrácejí pozice. Kotalík vystavil mezi přírůstky Národní galerie i emigranty, Koláře a Kotíka, a nic se nestalo... V Praze se chystá soubor Balcara, v Roudnici Medka. A ustavují se skupiny mladších, jimž jde Svaz bázlivě z cesty."

Začátkem roku 1989 vyvrcholily snahy o sjednocení domova a exilu v návrh uspořádat konferenci, na které by se sešli autoři oficiální, autoři exiloví a autoři ze samizdatu. Místem setkání měl být původně Marburg, město s významnou tradicí východoevropských styků, později se uvažovalo o Berlínu, také italští bohemisté se hlásili jako případní organizátoři. Posléze – po projednání celé přípravy s Václavem Havlem – se začalo uvažovat o Maďarsku. Havel se totiž obával, že by mu po výjezdu na Západ režim zabránil vrátit se zpět do Prahy.

Přípravná schůzka se konala v druhé polovině dubna 1989 v hotelu Chelsea v Kolíně nad Rýnem. Zúčastnili se jí Ondřej Neff a Petr Prouza jako zástupci oficiální literatury, Petr Král, Jiří Gruša, Antonín Brousek, Jaroslav Hutka a já jako zástupci exilu. Telefonicky svůj souhlas s chystanou schůzkou vyjádřili Pavel Kohout, Gabriel Laub a Ivan Diviš. V oficiální delegaci měl původně být také Bohumil Hrabal, pro kterého Kolín a několik dalších měst chystalo přivítání a besedy se čtenáři, ten se však v té době zdržel v Americe, kde mu Arnošt Lustig organizoval návštěvu několika amerických univerzit. Významné bylo, že schůzku komentoval kladně nejen exilový, ale i domácí tisk – pro exulanty věc do té doby nepředstavitelná.[12] Přes léto 1989 se však situace uvnitř východoev-

[12] P. Prouza: „NSR v jednom týdnu aneb Putování s literaturou", *Tvorba* č. 20, 17. 5. 1989, s. 13. A. Brousek: „Česko-české smiřovačky: Z magacínu aktualit a zajímavostí", *Most* 1989, s. 116–120. Viz také týž: *Podřezávání větve*. Torst, Praha 1999, s. 581–587.

ropského bloku začala vyvíjet velmi dramaticky. Na setkání ve Frankenu přijelo tentokrát nejen několik studentů z Československa, ale také Rudolf Chmel, významný slovenský kritik a publicista. Český kritik Milan Jungmann se omluvil, ale poslal projev, který tam byl čten. Je komentářem k některým překvapivě liberálním projevům, otištěným v oficiálních časopisech. Jungmann cituje zejména rozhovor z časopisu *Kmen* s předsedou Svazu československých spisovatelů Miroslavem Válkem, nazvaný „Je pouze jedna literatura", v němž autor konstatuje, že rozdělení literatury na tři části je „jistý defekt společenské komunikace, který je třeba odstranit". Jungmann dodává, že „musí znovu vzniknout jednotný kontext národní literatury, v němž bude o hierarchickém postavení díla i autora rozhodovat jedině živý názorový ruch, kritická reflexe a společenský ohlas."[13]

Někteří čeští exiloví umělci odjeli na podzim na setkání s polskými přáteli do Vratislavi, a pak už přišel listopad 1989 a většina spisovatelů, publicistů a umělců se z exilu začala vracet do Čech. Skončila historie exilu a exil vstoupil do historie. Zatím nezpracované. Považujte proto laskavě tyto poznámky pouze za úvod do skutečného bádání o dějích a souvislostech českého uměleckého a kulturního exilu.

[13] Cyklostylovaný rukopis rozdávaný účastníkům konference ve Frankenu 1989.

Poúnoroví na počátku posrpnového exilu

MICHAL PŘIBÁŇ

Shoda historických okolností přehledně rozdělila čtyřicet let komunistické vlády do dvou prakticky stejně dlouhých etap. Vítězný únor, *příjezd* tanků, jemuž se eufemisticky říkalo *vstup* vojsk, i listopadový převrat jsou zřejmě vůbec nejpodstatnější mezníky našich poválečných dějin. Vítězný únor a vstup vojsk se také postaraly o dvě nejsilnější emigrační vlny, takže se z pojmů „poúnorový exulant" a „posrpnový exulant" nakonec staly srozumitelné a běžně užívané termíny. Neil Donby, vypravěč ve Škvoreckého detektivce *Návrat poručíka Borůvky*, si je vysvětluje takto: „Domnívám se, že to má něco společného s vystěhovaleckou politikou: československá vláda asi povoluje vystěhování pouze ve dvou termínech ročně, v únoru a v srpnu. To ovšem není ještě všechno: posrpnoví se dále dělí na komunisty a nekomunisty, kdežto poúnoroví jsou všichni antikomunisti a panuje mezi nimi názor, že posrpnoví nekomunisti jsou ve skutečnosti kryptokomunisti. Zdá se tedy vše nasvědčovat tomu, že únorový termín je vyhrazen pro antikomunisty, snad proto, že je k emigraci do Kanady nejnevhodnější: přijedou přímo do nejkrutší severské zimy. Na ne-, krypto- a komunisty čeká naproti tomu koncem srpna příjemné indiánské léto. Je to zřejmě diskriminace, kanadská vláda s tím však stěží může něco dělat."[1]

Jakkoli nám historická zkušenost neumožňuje přijmout tento výklad, všichni víme, že mezi poúnorovými a posrpnovými byly četné rozdíly. Podmínky, které v Evropě a ve světě vládly bezprostředně po válce, byly samozřejmě mnohem méně příznivé než podmínky konce šedesátých let, a to jak co se týče prvních kroků v nové zemi, tak co se týče možného budování nové existence. To mělo samozřejmě tehdy vliv i na literaturu, resp. na literární život: literární život poúnorové české komunity ve svobodném světě se rozbíhal déle, pomaleji a myslím, že i bolestněji. V prvních pěti letech po únoru byla ústředním problémem politika: iluze o tom, že komunistický režim bude jen krátkou epizodou, vedla k čilému politickému životu, jehož ne nepodstatným motivem byly

[1] J. Škvorecký: *Návrat poručíka Borůvky*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981, s. 19–20.

úvahy o politickém uspořádání Československa bezprostředně po Gottwaldově pádu. Stranická diferenciace exilu pomalu usíná až kolem roku 1956, kdy vojenská likvidace maďarského pokusu přesvědčila všechny, že exil je na dlouho, ne-li navždy. Aktivní literární život v exilu, charakterizovaný knižními edicemi, kulturními časopisy, literárními soutěžemi, které alespoň zpočátku motivovaly vznik nových textů, to vše se rozbíhá kolem roku 1953 a graduje rovněž kolem roku 1956. Maďarské události nebyly inspirativní ani pro autory a organizátory literárního dění. Literární život našeho poúnorového exilu sice v roce 1956 nezaniká, ale nemohu se zbavit dojmu, že začíná nenápadně stagnovat. V šedesátých letech jej oživuje vývoj doma: exilové časopisy přinášejí pozitivní recenze doma vydávaných titulů, publicisté obezřetně, ale zjevně s opatrným nadšením sledují vznik malých divadel, publikační návrat po *Zbabělcích* zapovězeného Josefa Škvoreckého, krátkou existenci *Tváře* a vůbec veškerý pohyb, který jako by směřoval ke kulturní a společenské emancipaci. Citáty z domácího tisku v exilových časopisech již nedokládají stupiditu bolševického uvažování, nýbrž především odvahu domácích umělců a publicistů krůček po krůčku prosazovat hodnoty, které svobodný svět považoval za samozřejmé.

Drobný citovaný žertík Josefa Škvoreckého o nekomunistech, kryptokomunistech a komunistech postihuje jistý reálný rozpor mezi poúnorovými a posrpnovými: Pavel Tigrid ostatně kdysi připravil k vydání v nakladatelství *Index* sborník příspěvků ze setkání představitelů obou exilů, které se uskutečnilo ve Frankenu roku 1978, pod trefným názvem *Únor 1948 očima vítězů a poražených*.[2] Hluboko do devadesátých let přežil odpor podstatné části poúnorového exilu vůči Jiřímu Pelikánovi, symbolu energického mládí ztotožňujícího se se zvůlí konce čtyřicátých let: po dvaceti letech jako by on a někdejší poúnoroví uprchlíci měli mít společné zájmy – to asi nebylo myslitelné. Státní bezpečnost nicméně uměla odporu poúnorového exilu vůči Pelikánovi skvěle využívat při vyrábění různých pseudoexilových tiskovin (časopisy *Nový proud* a *Svědomí*).[3]

---

[2] P. Tigrid (usp.): *Únor očima vítězů a poražených o třicet let později*. Index, Köln a. R. 1979.

[3] *Nový proud* „vydávalo" Ministerstvo vnitra ČSSR zřejmě od roku 1977, předstírajíc, že jde o autentický exilový časopis. Ohlas ve skutečném exilovém tisku sice pravého vydavatele odhalil velmi záhy, přesto však StB zřejmě považovala svůj časopis za natolik účinnou zbraň, že v jeho vydávání pokračovala nejméně do roku 1986. – *Svědomí* vyšlo celkem pětkrát v letech 1985 a 1988 jako pokus diskreditovat exulanty s komunistickou minulostí. Současně však vydavatelům šlo o diskreditaci Jiřího V. Kotase, vydavatele listu *Československá cesta*. Kotas svou naivitou vyvolával od počátku zřejmě neoprávněné podezření, že je nešikovným agentem StB, vysazeným do exilového prostředí. StB vydávala časopis *Svědomí* s označením „příloha Československé cesty" a prakticky tak svému listu zajistila úspěch. Čtenáři, kteří Svědomí chápali jako estébácký podvrh, se tím více utvrdili v názoru, že k StB patří i Kotas...

Ve svém příspěvku se však nechci zabývat těmito publicisticky již poněkud zprofanovanými problémy. Zajímá mě situace poúnorového kulturního exilu v počátcích období posrpnového, resp. zejména ty jeho stránky a projekty, které sice často neměly dlouhého trvání, které se sice do dějin exilové literatury a žurnalistiky nezapsaly takříkajíc nesmazatelně, ale které právě proto považuji za správné alespoň připomenout. Jinak řečeno: zajímá mě to, co tvořilo podstatnou součást kulturního života našeho exilu v období poúnorovém a co se potom třeba jen nenápadně projevilo i v období posrpnovém. Pomíjím hodnoty, které přečkaly komunismus a o kterých proto docela dost víme (časopis *Svědectví*, edice a časopisy Křesťanské akademie, veškerá činnost Společnosti pro vědy a umění atd. a jako specifický problém i vývoj ve Svobodné Evropě). Pomíjím i jakousi renesanci politického stranictví poúnorového exilu, jejímž impulzem bylo prudké rozšíření potenciální „členské základny".

Mnohé výrazné osobnosti poúnorového exilu už období posrpnové zaznamenat či poznamenat nemohly. Zřejmě nejvýznamnější organizátor literárního života padesátých let, básník, prozaik, překladatel a nakladatel Robert Vlach se nedožil ani pražského jara (zemřel 1966), na počátku sedmdesátých let zemřeli Ladislav Radimský, Egon Hostovský či Jan Čep. Přesto si troufám tvrdit, že na rozdíl od maďarské tragédie z roku 1956 znamenaly události osmašedesátého roku a jejich důsledky pro poúnorový exil v jistém smyslu (a možná poněkud paradoxně) novou inspiraci.

Jakýmsi „předjezdcem" tohoto trendu se stal česko-kanadský publicista Mirko Janeček, který se na konci šedesátých let rozhodl vydávat bulletin speciálně zaměřený na pomoc novým exulantům. Jeho původní poslání mělo být tedy ryze informativní, vydavatel neměl jiný cíl než ušetřit nově příchozím čas, námahu a snad i peníze. Tomu také odpovídal název listu *Hlas nových*. Pozoruhodné ovšem je, že první číslo vyšlo již 1. května *1967* v nákladu 200 kusů. Netřeba vysvětlovat, proč téměř do roka a do dne náklad vyrostl desetinásobně. Jakmile se první posrpnový nápor nových exulantů uklidnil, změnil vydavatel název i poslání časopisu, který dodnes vychází jako *Kanadské listy* a který především poskytuje velmi podrobné zpravodajství o dění v českých komunitách zvláště v Kanadě a severní Americe.

Fakt, že Janeček novou emigrační vlnu jako by předvídal, nebyl ale v roce 1967 tak překvapivý. Různé dílčí události toho roku, tedy například IV. sjezd Svazu spisovatelů, studentská revolta známá heslem „Chceme světlo!" či vystěhování Ladislava Mňačka poutaly k sobě pozornost okolního světa, ale i obavy exulantů. Ze všech těchto jednotlivých akcí totiž prodemokratické síly vycházely vlastně poraženy. Zásah okupačních vojsk tehdy ještě nebylo možné předvídat, ale to jen kvůli zdání, že si se situací tvrdě poradí domácí komunisté.

Charakteristický cit pro situaci projevil také vydavatel *Svědectví* Pavel Tigrid. Dobře si byl vědom role, jakou jeho časopis hraje v komunistické propagandě (ostatně právě v roce 1967 byl Tigrid za svoji činnost v nepřítomnosti odsouzen), a od ledna 1968 vydávání *Svědectví* přerušil. Činil tak se zjevným úmyslem nedávat nikomu v Československu do ruky argument o iniciativní roli ideologických diverzantů v záležitostech jara 1968. Takže zatímco dvojčíslo 32–33 teprve bilancuje domácí události druhého pololetí roku 1967, následující trojčíslo 34–36 už zachycuje první kroky plíživé normalizace (abych užil příslušné terminologie).

I přesto byl exil o aktuálním politickém, kulturním a společenském dění roku 1968 informován relativně zevrubně. Pominu-li náhle docela četné osobní i institucionální kontakty prostupující železnou oponu, potom podrobné a přesné informace politického charakteru přinášely zejména zdroje Svobodné Evropy. O vývoji v kultuře informoval čtenáře čtvrtletníku *Proměny* velmi detailně a věcně Antonín Kratochvil již od roku 1967 (jeho zprvu pravidelná, později příležitostná zpravodajská rubrika vydržela v *Proměnách* až do konce sedmdesátých let).

Právě s Kratochvilovým jménem je spojen pokus o vzkříšení toho zřejmě nejvýznamnějšího, co český kulturní exil v padesátých letech vytvořil, totiž tzv. České kulturní rady v zahraničí a její knižní edice *Sklizeň svobodné tvorby*. Česká kulturní rada vznikla původně v roce 1953 z iniciativy Roberta Vlacha, konzultované ovšem s mnoha dalšími osobnostmi. Na běžné poměry to byla organizace víceméně fiktivní, neboť název byl především reprezentativním označením Vlachových sice soukromých, zato však širokých a významných kulturních aktivit. Útlum její činnosti způsobil Vlachův rozchod s nejbližším spolupracovníkem, jmenovcem Antonínem Vlachem, k němuž došlo v roce 1958. Jen některé své další plány Robert Vlach realizoval ve spolupráci s Křesťanskou akademií, a činil tak až do své náhlé smrti v lednu 1966. Právě na tuto spolupráci chtěl – soudě podle prohlášení v tisku[4] – navázat Antonín Kratochvil, když v roce 1969 oznámil, že jako nový sekretář rady obnovuje její vydavatelskou činnost, tedy edici *Sklizeň svobodné tvorby*. Ta se tak mohla stát – vedle přece jen specificky zaměřené Křesťanské akademie – v té době jedinou beletristickou edicí českého exilu. Během tří let zde vyšlo pět svazků, v roce 1975 potom ještě jeden, definitivně poslední. Nakladatelskou iniciativu již přebíral exil posrpnový, zvláště Zdena Salivarová v Torontu a Adolf Müller v Kolíně nad Rýnem.

[4] A. Kratochvil: „Česká kulturní rada v zahraničí obnovuje vydavatelskou činnost", *Proměny* 6, č. 2, 1969, s. 79–80.

Významnou postavou exilového literárního života prvního i druhého dvacetiletí byl též publicista a prozaik Jaroslav Strnad. Zprvu korektor a potom redaktor Svobodné Evropy musel v důsledku vážné nemoci odejít v roce 1970 do invalidního důchodu, zůstat nečinný však zřejmě neuměl, takže se stal v roce 1973 nejmenovaným, přesto však zřetelně hlavním redaktorem právě vznikajícího curyšského nakladatelství *Konfrontace*. Tento podnik byl příkladem dokonalého personálního propojení exilu poúnorového (Strnad) a posrpnového (majitel nakladatelství Antonín Petr Pašek). *Konfrontace* bohužel zkrachovala o několik let dříve než komunismus, takže mezi exilovými nakladatelstvími patří k těm nejvíc opomíjeným. Zčásti je to pochopitelné, neboť na rozdíl od *Indexu*, *Sixty-Eight Publishers*, *Rozmluv* či *Poezie mimo domov* nedokázala vytvořit charakteristický a koncepční ediční program. Špatný odhad čtenářského zájmu navíc nakladateli od počátku působil ekonomické problémy, jejichž důsledky neodvrátila ani Paškova sázka na zpočátku čtenářsky atraktivního Vladimíra Škutinu, jenž po svém příchodu do exilu připravil Jaroslava Strnada o Paškovu důvěru a ediční plán nakladatelství výrazně poznamenal vlastními texty.

Jaroslav Strnad se tak mohl zcela věnovat jinému svému dítku, dnes sice historiky rovněž opomíjenému, ale tentokrát jsem přesvědčen, že nezaslouženě. Jde o časopis s nepříliš vábným jménem *Zpravodaj*, jehož vznik je spojen se srpnem 1968 a se švýcarskou imigrační politikou. *Zpravodaj* – podobně jako zmíněný *Hlas nových* – vznikl na podporu nově příchozím uprchlíkům, které teoreticky i prakticky připravoval na splnění podmínek pro získání azylu, neřkuli přímo švýcarského občanství. Pod Strnadovým vedením se však od roku 1974 proměnil v pozoruhodný kulturně-společenský měsíčník, na jehož stránkách je uloženo mnoho jinde nepublikovaných textů exilové literatury a který bude mít pro budoucí badatele v oblasti dějin zahraničních Čechů mimořádný význam informační a dokumentární.

Hovoříme-li o novinách a časopisech, které spojují poúnorový a posrpnový exil (byť se nejedná o časopisy primárně literární, žádný z nich literaturu pochopitelně neignoroval), musíme připomenout některé další. Už od padesátých let vycházelo v Mnichově *České slovo*, které se v letech sedmdesátých postupně otevíralo autorům posrpnového exilu, nikoli ovšem těm, jejichž jména byla v minulosti nezpochybnitelně spojena s komunistickou mocí.

V tomto směru ještě zdrženlivější byl zprvu měsíčník *Národní politika*, který v roce 1969 založil Miloš Svoboda. Svoboda byl v té době snad nejzkušenější exilový vydavatel: datem svého odchodu do exilu dokonce nepatří ani mezi posrpnové, ani mezi poúnorové, nýbrž mezi předúnorové exulanty. Jeho první pokus o exilový časopis, měsíčník *Integral*, vycházel již od května 1947 do ja-

ra 1950. Národní politiku založil na jaře 1969 „v přesvědčení, že současná situace vyžaduje širší myšlenkovou a nejen národní základnu".[5] List má podle vydavatele „sloužit všem demokratům, jedno jakého jazyka neb víry". Svobodova politická orientace byla nicméně konzervativní, pravicová, podobně jako orientace nejbližších spolupracovníků (např. Jaroslava Dreslera, který převzal redakci listu v lednu 1986 po Svobodově smrti), což se samozřejmě v politickém obsahu listu projevilo.

V jednom z prvních čísel *Národní politiky* publikoval Ladislav Radimský článek *Vánoční pozdrav všem exulantům*, v němž přivítal nové uprchlíky a současně se pokusil o dvacetiletou bilanci aktivit exulantů poúnorových. Mimo jiné v něm píše: „Vy, noví exulanté, máte jistě plné právo si zakládat své vlastní spolky a noviny, máte však také povinnost pracovat s existujícími a vnést do nich své zkušenosti a nové nadšení."[6] V podstatě tak vystihl možnost integrace poúnorového a posrpnového exilu. Částečně byla možná a žádoucí, částečně nikoli. Některé listy a spolky se nově příchozím otevíraly ochotně (*Svědectví*), jiné méně. Rozpory však nikdy nebyly absolutní, ostatně ani nemohly být. Dlouhodobě vycházejícím časopisům, jako např. *Proměnám*, umožnilo přežít jen plynulé generační střídání. Integrace obou exilů však byla možná i opačným směrem, totiž snahou posrpnových vydavatelů nabídnout publikační prostor představitelům poúnorového exilu (částečně se to podařilo vydavatelům měsíčníku *Text*, který vycházel v Mnichově v letech 1969–1972 a který se formátem, grafikou i obsahem zjevně snažil navázat na domácí *Literární listy* a *Listy* konce šedesátých let).

Svéráznou a významnou osobností poúnorového exilu byl vydavatel časopisu *Sklizeň* Antonín Vlach. *Sklizeň* vycházela v letech 1953–1969 a byla skutečně specializovaným literárním časopisem. Od poloviny šedesátých let vycházela však již jen nepravidelně, neboť vydavatel se věnoval jiné činnosti. Od roku 1965 překládal do češtiny články z německého tisku pro polooficiální měsíčník *Přehled tisku*. Tento list vydával v Hamburku Friedrich Reinecke a jeho snahou bylo vytvářet podmínky pro postupné překonávání železné opony šířením informací nepolitického charakteru. S touto koncepcí list vycházel kupodivu až do roku 1972, kdy se vydavatel definitivně smířil s marností svého počínání. Svou práci pro tento časopis Vlach zřejmě považoval za smysluplnější než dosavadní vydávání literárního časopisu, určeného pouze exilu a navíc pomalu zjevně ztrácejícího dech v konkurenci jiných.

---

[5] „Vážený krajane, milý čtenáři!" Cyklostylový dopis, rozesílaný zřejmě společně s prvním číslem *Národní politiky*, je datován 16. 3. 1969. Knihovna Libri Prohibiti, Praha, fond Národní politika.

[6] L. Radimský: „Vánoční pozdrav novým exulantům", *Národní politika* 1, č. 10, 1969, s. 1 a 2.

Přednesený příspěvek samozřejmě není analytickou studií. Máte-li pocit, že šlo spíše o jednotlivá jména a jednotlivé údaje, je to především proto, že projekty, o nichž jsem hovořil, byly většinou opravdu individuální a až na výjimky relativně krátkodobé. Souvislost mezi nimi vytvářely především okolnosti a obecná situace, kterou museli všichni exulanti – nehledě na politickou orientaci a osobní vztahy – tak či onak sdílet. Hovoříme-li o literárním životě exilu v sedmdesátých a osmdesátých letech, obvykle si nejprve vybavíme nakladatelství manželů Škvoreckých, *Index* či *Rozmluvy*, časopisy *Obrys*, *Západ*, *Reportér*, *Listy*, *Rozmluvy*, a jen jako čestné výjimky již od padesátých, resp. šedesátých let vycházející *Svědectví* či *Studie*. Proto jsem se pokusil připomenout aktivity exulantů často o generaci starších, aktivity třeba méně výrazné, přesto rozhodně ne hodné zapomnění.

Recepce české exilové a nezávislé literatury v pařížské *Kultuře*

JOANNA CZAPŁIŃSKA

Polský exil a jeho kultura byla stejně důležitým jevem jako v českém případě, ačkoliv jednotlivé vlny polské emigrace vypadaly poněkud jinak. Takzvaná Velká emigrace je otázkou poloviny devatenáctého století po listopadovém povstání – v jejím rámci se z Polska vystěhovali mimo jiné Adam Mickiewicz, Juliusz Slowacki nebo Jerzy Krasinski. Další vlna se vyskytuje v polovině dvacátého století – období 2. světové války a těsně po ní po komunistickém převratu v Polsku. Politické nepokoje v Polsku v letech 1956, 68, 76 a konečně 80 a 81 znamenají další a další Poláky, kteří se rozhodli odejít do exilu a usadili se po celém světě. Avšak největší skupiny polských exulantů se soustředily ve dvou evropských centrech – v Paříži, tradičním středisku polského vyhnanství od devatenáctého století, a po 2. světové válce i v Londýně, kde za války bylo sídlo polské emigrační vlády.

Již v devatenáctém století v Paříži vznikaly první časopisy, které kolem sebe měly koncentrovat největší exilové tvůrce, avšak předčasná úmrtí všech nejdůležitějších představitelů Velké emigrace zmařila naděje na vznik opravdu závažného časopisu. V dějinách polského exilu neexistuje proto významnější časopis než pařížská *Kultura* Jerzyho Giedroyce (1906–2000). Časopis vznikl v roce 1947 v Římě, ale byl hned nato, spolu s Literárním institutem, založeným rovněž Giedroycem, přenesen do Maisons Laffitte u Paříže. Jak *Kultura*, tak osobnost jejího zakladatele jsou v polské kultuře dvacátého století pojmy-symboly. Redaktor, jak Giedroycovi říkali jeho spolupracovníci, shromáždil kolem sebe nejvýznamnější postavy polského exilu jak literárního – Gombrowicze, Herlinga Grudzińského, Miłosze, Wańkowicze –, tak politického. Avšak byl to vždy samotný Giedroyc, kdo rozhodoval o konečné podobě časopisu, a ačkoliv sám psal málo – většinou jen komentáře k textům nebo odpovědi na dopisy –, *Kultura* byla jeho dílem od začátku do konce.

V Římě vzniknuvší časopis na sebe hned na začátku upozornil svou vysokou úrovní. Jak napsala v první zprávě o vzniku nového periodika Maria Danilewicz Zielińska, pozdější spolupracovnice *Kultury*, „již v prvním čísle římského peri-

odika byl zřetelný postoj účastnictví v evropské kultuře, a to nejen postoj pozorovatele nebo zákazníka. Mířil vysoko, zřetelně se obracel na intelektuální elitu exilu. Přes samozřejmé navazování na tehdejší situaci se nepletl do časových reálií, hledal zevšeobecnění a analogie ve světové literatuře."[1] Časopis, který byl rozšiřován v zahraničí, pašován do Polska a od roku 1979 také v Polsku ilegálně přetiskován, což podstatně zvětšilo kruh jeho čtenářů, se záhy stal, vedle stanice Svobodná Evropa, stálým zdrojem věrohodných zpráv o životě v socialistických státech a v exilu. Jak si všímá Edward Możejko, dlouholetý spolupracovník časopisu, „Jerzy Giedroyc, když otvíral stránky svého časopisu pro slovanskou tematiku, se neřídil myšlenkami panslavismu nebo slovanofilství, od začátku pro něj totiž byly důležitější praktické cíle, jejichž hlavním principem byl politický pragmatismus."[2]

Kultura byla měsíčníkem literárně-historicko-společensko-politického rázu, kde politika byla považována za nedílnou součást široce chápané kultury. Redakce časopisu spolupracovala s významnými polskými publicisty a exilovými spisovateli, ke spolupráci byli zváni také představitelé jiných národů: časopis „sehrál zvláštní úlohu v dorozumění se sovětskými disidenty a zároveň plnil funkci propagátora nezávislé sovětské literatury a nezávislého myšlení. Na jeho stránkách najdeme literární díla sovětských ‚kacířů', jejich kritická zpracování a také rozhovory s ruskými emigranty přijíždějícími na Západ".[3]

Ve srovnání s tématikou ruskou nebo ukrajinskou se otázky týkající se Čech v *Kultuře* neobjevují hojně, avšak tento dojem se změní, vezmeme-li v úvahu nejen počet, ale i kvalitu příspěvků.

Zájem o jižního souseda Polska samozřejmě vrcholí v období Pražského jara – v *Kultuře* jsou zveřejňovány mnohé články rozebírající situaci v Československu a výhledy do budoucna, s nadějí na změny v celém socialistickém táboře nebo naopak předpovídající násilné potlačení reforem. Po vpádu vojsk Varšavské smlouvy do Československa *Kultura* věnuje v říjnu šedesát osm událostem v Československu zvláštní číslo. Toto číslo bylo o rok později opětovně vydáno v češtině a slovenštině, na což doplatili spolupracovníci a překladatelé onoho čísla; za spolupráci s Giedroycem byli odsouzeni: Laco Moravec na tři roky, Agnieszka Hollandová na jeden a půl roku podmíněně a Helena Stachová na rok podmíněně.

---

[1] Maria Danilewicz Zielińska: *Szkice o literaturze emigracyjnej*. Odra, Wrocław 1992, s. 382.

[2] E. Możejko: „Problematyka słowiańska na łamach paryskiej *Kultury*: pierwsze dziesięciolecie 1947–1957", *Studia z historii i literatury Słowian*, Wydawnictwo VS, Katowice 2000, s. 47.

[3] I. Kowalska-Paszt: „Aleksander Sołżenicyn w opinii *Kultury* paryskiej", *Aleksander Sołżenicyn i Polska*, Wydawnictwo VAM, Poznań 1997, s. 134.

Od období Pražského jara se česká problematika stává častým hostem časopisu. Důležitým gestem bylo například udělení každoroční ceny *Kultury Literárním listům*. Vzhledem k srpnovým událostem však k předání ceny nedošlo. Cena ve výši 5000 francouzských franků byla nakonec předána mnichovskému *Textu*, který redakce *Kultury* považovala za přirozené pokračování *Literárních listů*.

Texty věnované české kultuře a literatuře objevující se na stránkách *Kultury* v období 1969–1989 se dají rozdělit do tří skupin: 1) přetisky textů českých autorů z jiných časopisů, 2) „Česká a slovenská kronika", 3) analytické texty psané přímo pro Kulturu.

Přetisky

Tato část je nejskromnější. I když na stránkách *Kultury* hostovali nejvýznamnější představitelé české nezávislé kultury, tyto návštěvy nebyly časté. Publicistika Ludvíka Vaculíka nebo Václava Havla byla volena podle programové linie časopisu, aby ukazovala širší pohled na otázky střední Evropy a český původ autorů měl v tom případě druhořadý význam. V publicistické části se redakce zabývala především sociálními a politickými otázkami, a proto se s velkým zájmem setkal dopis V. Havla G. Husákovi, podrobně rozebraný Józefem Lewandovským.[4]

Jako zajímavost – spíše anekdotickou než literární – bych ráda uvedla krátkou diskuzi, která se odehrála mezi dvěma šéfredaktory – Pavlem Tigridem a Jerzym Giedroycem. *Kultura* totiž otiskla Tigridův esej z *Le Monde Jak pomáhat disidentům?*, v němž autor vysvětluje formy aktivity českého disentu, spočívající v neutajenosti, veřejnosti a svérázné defenzívě. Takový názor byl naprostým opakem myšlení Giedroyce, který reagoval na Tigridův esej komentářem: „Když tiskneme tento zajímavý a správný článek, ne se všemi autorovými úvahami souhlasíme. Veřejnost aktivity opozice má velké klady, ale představuje také velké nebezpečí. Stejně konspirace. Zdá se nám správné používání obou těchto metod *současně*. Stejně nesprávné se nám zdá zdůrazňování defenzívy opozičních hnutí. Defenzíva je málo. A ne všechna opoziční hnutí ji používají."[5] V tomto krátkém kvazi-dialogu je viditelný rozdíl mezi chápáním úlohy exilu dvěma redaktory. Tigrid, jak to zdůraznil Vilém Hejl v článku o českém exilovém tisku, „je tvůrcem koncepce působení exilu bez plýtvání energie na ne-

[4] J. Lewandowski: „Memorial Vaclava Havla", *Kultura*, č. 12, 1975.

[5] Redaktor (J. Giedroyc): „Komentarz", *Kultura*, č. 3, 1980, s. 80.

smyslnou hru na politiku ve fiktivním světě a zdůrazňuje, že to vůbec neznamená rezignaci, když působení exilu může být v další budoucnosti opravdu přínosem pro cíl stanovený na začátku. Znamená to – místo separace v exilovém ghettu stále se vzdalujícím jak od okolí, tak od vlasti – zapojení do společenského a kulturního života hostitelské země (...)."[6] Jerzymu Giedroycovi byl však takový postoj zcela cizí, podle něj měl exil sehrávat roli „svědomí národa", jež se aktivně podílí na boji s režimem a dokonce určuje disentu, kterým směrem by se měl vydat. Snad právě těmito rozdílnými názory lze vysvětlit nepřítomnost *Svědectví* v *Kultuře*.[7]

Česká a slovenská kronika.

V čísle 7/8 v roce 1972 se poprvé objevuje „Česká a slovenská kronika", stálá rubrika, která víceméně soustavně přinášela informace jak z domova, tak z exilu. „Kronika" měla ráz novinářských krátkých zpráv, ale podle zájmů autorů „Kroniky" se informace týkaly různých otázek. „Kroniku" chronologicky tvořili: Karol Szwedowicz, Stefan Michnik, Alexander Tomský a Aureliusz M. Pędziwol.

Karol Szwedowicz psal „Kroniku" v letech 1972–1976. Jeho příspěvky se do velké míry týkaly situace v Československu, přinášely zprávy o represích, pronásledováních, vězněních. Velký důraz kladl Szwedowicz na ukázání situace české inteligence – psal o propouštěních na univerzitách, rušení ústavů v Akademii věd, kulturní politice v období „normalizace" a o kulturním životě v Československu – nebo spíše o jeho absenci. Postupem času se Szwedowiczovy zprávy začínají týkat i tvořícího se exilu, objevují se relace o zajímavějších článcích v *Kanadských listech*, *Svědectví* nebo kanadském *Telegramu*. Autor věnuje také pozornost disidentským spisovatelům, zvláště Ludvíku Vaculíkovi. Szwedowiczovy relace jsou pozoruhodné svou podrobností a skvělou orientací ve vnitřních záležitostech Československa. Jeho znalost problematiky se také promítá do srozumitelnosti pro polského čtenáře – každá postava, o které píše, je popsána, každá událost vysvětlena.

V roce 1976 „Kroniku" přebral Stefan Michnik. Jeho „Kroniky" se staly opravdovou zlatou žílou vědomostí o české nezávislé kultuře. Již v prvním čísle z tohoto roku autor otiskuje rozsáhlý článek o Edici Petlice a přibližuje polskému

---

[6] V. Hejl: „Czechosłowacka prasa emigracyjna", *Kultura*, č. 12, 1979.

[7] Tyto rozdíly v politických názorech nebránily tomu, aby v soukromém životě byli P. Tigrid a J. Giedroyc spřáteleni, což během diskuse o *Kultuře* zdůrazňoval Antonín Měšťan.

čtenáři systém fungování českého samizdatu, zásadně odlišný od samizdatu polského. Polský samizdat byl totiž od začátku tištěn na cyklostylech, vycházel v mnohem větších nákladech a jeho distribucí se zabývaly dobře organizované skupiny. Pro Poláka byly informace o „manufakturní" formě tištění české nezávislé literatury jistě novinkou. Ve svých článcích Michnik věnuje pozornost disidentským spisovatelům, popisuje půtky Václava Havla nebo Ludvíka Vaculíka s mocí. Michnikova spolupráce s *Kulturou* skončila v roce 1978; spolu s jeho odchodem „Česká a slovenská kronika" na několik let z *Kultury* mizí. Vrací se v roce 1983. Tentokráte ji vede Alexander Tomský, jeden ze spoluzakladatelů Skupiny spolupráce Čechů, Poláků a Slováků. Tomského „Kronika" přináší především krátké zprávy z politiky, života exilu a disentu. Hodně místa Tomský věnuje kulturním otázkám, informuje o nejdůležitějších publikacích v exilových a samizdatových nakladatelstvích a o nejvýznamnějších událostech týkajících se nezávislé kultury. Avšak katolické názory Tomského se odrážejí v charakteru jeho zpráv – většina z nich se týká otázek církve v Čechách a když Tomský zaznamenává vydání *Českého snáře*, s dost velkým pohoršením komentuje, že román je zbytečně přeplněn erotikou, která převažuje nad hlavním obsahem.

„Česká a slovenská kronika" opět zmizela ze stránek *Kultury* v letech 1986 a 1987. V roce 1988 se jejím redaktorem stal Aureliusz M. Pędziwol, píšící z vídeňské perspektivy a přinášející hodně zpráv především z politického života. Hodně místa také věnuje právě vzniklé Československo-polské solidaritě.

Během téměř dvaceti let své existence byla „Česká a slovenská kronika", v níž přes název rubriky dominovala problematika česká, zdrojem objektivních informací o politickém dění v Československu a jedním z mála pro Poláky dostupných zdrojů vědomostí o českém exilu a disentu.

Analytické rozbory

Česká problematika, přítomná v *Kultuře* v horkých letech 1968 a 1969 zejména v politické rovině, v sedmdesátých letech získává dimenzi především kulturní. Stalo se tak především zásluhou Karla Klatovského,[8] který v textech otiskovaných v letech 1972–78 ukázal celou škálu české nezávislé literatury. Již v prvních článcích: *Nová česká a slovenská emigrace* (1972, č. 4), *České a slovenské nakladatelské novinky* (1973, č. 12) a *Česká kultura posledních let* (1975, č. 6)

[8] Byl to pseudonym Antonína Měšťana, který, jak to vysvětlil v osobním rozhovoru, nepsal pod vlastním jménem na žádost univerzity ve Freiburgu, na níž působil a která si nechtěla kazit dobré vztahy s polskou vládou.

autor informuje o vzniku nových exilových nakladatelství a jejich plánech. Autor vyhledává nejzajímavější jména a tituly, stručně popisuje obsah knih a přidává i vlastní komentáře. Texty Klatovského se staly skvělým průvodcem po nejnovější české exilové literatuře, jednoznačně poukazujícím k tomu, že kontinuita české literatury se nachází v exilu. Co je ještě důležitější, Klatovský se neomezoval na spisovatele polským čtenářům již známé, jako Kundera nebo Škvorecký, ale psal o jménech pro Poláky jistě nových, jako Jaroslav Vejvoda, Zdena Salivarová, Ota Filip, Vratislav Blažek nebo z poúnorové emigrace Egon Hostovský nebo Arnošt Lustig, a stručně charakterizoval jejich tvorbu. Je také pozoruhodné, že Klatovský poukazoval na rozdíly mezi polským a českým exilovým písemnictvím. V polských nezávislých nakladatelstvích totiž dominovala spíše literatura faktu – historická a dokumentární, zatímco když Klatovský psal o zániku mnichovského *Textu*, poznamenal: „(...) časopis věnoval pozornost téměř výhradně politice, a zkušenosti posledních let ukazují, že český a slovenský exil jasně dává přednost krásné literatuře před politikou nebo odbornými knihami."[9] Všímá si také jiného jevu mezi českými exulanty: „V exilu se zdá těžiště působení intelektuálů posouvat z kruhů českých a slovenských spisovatelů píšících v češtině nebo slovenštině do kruhů publikujících v cizích jazycích. Je to do jisté míry odrazem skutečnosti, že mnoho exulantů středního věku se stalo stálými členy intelektuálního establishmentu zemí, v nichž bydlí."[10]

Klatovský psal také o domácí kultuře: když komentuje nízkou hodnotu knih oficiálně vydávaných v Čechách, zároveň podotýká, že přes stále rostoucí aktivity Edice Petlice kultura doma skomírá, protože: „(...) takový kulturní život v podzemí samozřejmě vede k stále větší elitnosti autorů, děl a privilegovaných čtenářů."[11] Klatovský věnoval také hodně pozornosti polsko-českým kulturním vztahům (pro něj jako Čecha, který čte a píše polsky, bylo nepochopitelné, že vzájemná znalost obou jazyků je jak doma, tak v exilu mizerná) a litoval, že účast polské armády na invazi poznamenala také civilní obyvatelstvo a zájem o kulturu sousedů.

Autorem, který se v podobné míře přičinil o přiblížení svéráznosti české kultury sedmdesátých let polským čtenářům, byl Vilém Hejl, který v rozsáhlém článku *Praha, kontrareformace a reformace* (1979, č. 3) ukazuje situaci české inteligence. Odvolává se přitom k dějinám a často srovnává podmínky v Československu a Polsku. Vysvětluje dějinné spletitosti, popisuje metody práce moci a opozice. Jako příklad může posloužit citát: „Edice *Petlice*, které se může po-

[9] K. Klatovský: „Czeskie i słowackie nowości wydawnicze", *Kultura*, č. 12, 1973, s. 120.

[10] K. Klatovský: „Czesi i Słowacy w latach 1975–1976", *Kultura*, č. 4, 1977, s. 130.

[11] K. Klatovský, tamtéž, s. 132.

chlubit již stovkou vydaných titulů, není jakousi *druhou kulturou*. V současném Československu totiž (a v tom spočívá rozdíl mezi nynějšími podmínkami v Polsku) prakticky neexistuje *kultura první*."[12] Stejně meritorně bohatý je Hejlův článek popisující český exilový tisk, v němž charakterizuje všechny nejdůležitější časopisy – od *Svědectví* přes římské *Listy* až k americkým *Proměnám*.

Když mluvíme o českých spolupracovnících *Kultury*, nesmíme zapomenout na Jiřího Lederera, polonofila, zakladatele „Skupiny spolupráce Čechů, Poláků a Slováků", která „si klade za úlohu ničím neomezenou spolupráci jak s organizacemi, tak s jednotlivými představiteli všech tří národů a bude se snažit získávat spolupracovníky v zemích Evropy a v Americe. V budoucnosti také plánuje spolupracovat s představiteli jiných národů východní Evropy. Svou činností chce mít skupina vliv na exulanty, na společnost doma a na Západ. Chce také pořádat odborná setkání představitelů všech tří exilů."[13] Ledererovo úmrtí v roce 1983 bylo redakcí *Kultury* přijato s velkým zármutkem a vzpomínkový článek jemu věnovaný zdůrazňoval, že Polsko přišlo o velkého znalce a mluvčího spolupráce.

Zájem o českou nezávislou kulturu může dosvědčit také rozhovor A. Pędziwola s kustodem „Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury" v Hannoveru Vilémem Prečanem. Kromě rozsáhlé zprávy o činnosti střediska autor povzbuzuje Poláky ke kontaktům a zdůrazňuje, že Vilém Prečan dobře mluví polsky.

Zvláštní rubrikou byla v *Kultuře* od jejího začátku rubrika literární, ve které se objevovaly kritiky knih především polských a Polska se týkajících. České akcenty v ní nejsou příliš početné – najdeme zde například pojednání o knize *Mé Polsko* J. Lederera[14] a rozsáhlý, velice příznivý článek o Jaroslavu Seifertovi, napsaný významným polským kritikem Włodzimierzem Odojewským poté, co byla Seifertovi udělena Nobelova cena.[15] Ze závažnějších článků se objevují dvě studie. Po přeložení *Příběhu inženýra lidských duší* do angličtiny otiskuje *Kultura* nadšenou kritiku Jerzego R. Krzyżanowského, plnou uznání pro mistrovství Škvoreckého a zároveň lítosti, že román asi brzy do polštiny přeložen nebude, lítosti tím větší, že „by stačilo změnit jména Novák a Máslo na Nowak a Masło, abychom v knize českého spisovatele poznali každou polskou exilovou společnost, ukázanou zde jistě ne hůře, než by to dovedli Gombrowicz spojený s Mrożkem."[16] Kritik si všímá smutku vystupujícího zpod sebeironie

[12] V. Hejl: „Praga, kontrreformacja i reformacja", *Kultura*, č. 3, 1979, s. 86.

[13] J. Lederer: „Współpraca czesko-polsko-słowacka" *Kultura*, č. 5, 1983, s. 128.

[14] T. Mianowicz: „Jiri Lederer", *Kultura*, č. 12, 1983.

[15] W. Odojewski: „Jaroslav Seifert", *Kultura*, č. 12, 1984.

[16] J. R. Krzyżanowski: „Wielki kpiarz Josef Škvorecký", *Kultura*, č. 4, 1985, s. 126.

vyhnance, společného snad pro všechny emigranty, a proto zpochybňuje autorovo přesvědčení, že píše do prázdna: „(...) i přes mnohovýznamný pohled spisovatele rozumíme, možná my jediní opravdu rozumíme všemu, o čem tak moudře a vtipně vypráví svůj krásný příběh."[17]

Na stránkách *Kultury* nemohl samozřejmě chybět ani Milan Kundera – rozbor jeho tvorby do roku 1985, to jest do *Nesnesitelné lehkosti bytí*, provádí v článku *Lidé a pojmy* kritička a překladatelka polské literatury do dánštiny Janina Katz Hewetson. Autorka považuje Kunderu za jednoho z mála současných spisovatelů, který úspěšně „dovede konfrontovat své hrdiny s dějinami".[18] Polemizuje také s názory západních kritiků, že Kundera umí psát jedině o svých krajanech a představitelé Západu jsou u něj vždy karikaturami: „(...) grotesknost reprezentantů Západu, tak ostře kontrastována s mnohostrannými studiemi exulantů (neboli prostě Čechů), je naprosto vědomá. Kundera je zbavuje realistické dimenze, nechává je existovat jedině díky jejich typičnosti a hlouposti."[19]

Je do jisté míry paradoxem, že se špičková česká exilová literatura dostávala do rukou polských kritiků jen díky překladům do západních jazyků. Snad proto v *Kultuře* chybí rozbory tvorby jiných autorů, kteří nebyli překládáni. O tom také svědčí to, že polští bohemisté se exilovou literaturou zabývali neradi, přičemž příčinou nemohla být jen ztížená dostupnost této literatury, protože pašování zakázaných knih do Polska bylo vždy snadnější než do Čech.

Kultura samozřejmě nebyla jediným polským exulantským časopisem a nejen ona si všímala existence české nezávislé literatury. V roce 1977 v Londýně vznikl literární čtvrtletník *Puls*, který již v prvním čísle otiskuje Kunderovy eseje, tiskne Škvoreckého a Havla. Také v Paříži od 1982 roku vycházející *Zeszyty Literackie* publikují texty Havla, Škvoreckého, Vaculíka (úryvky z *Českého snáře*), Petra Krále nebo Sylvie Richterové. Jacek Baluch v antologii českého eseje píše: „V disidentských kruzích (...) nastoupila jistá ‚móda' Čechů. (...) Stále mám v paměti žádosti tehdejších vydavatelů, začínající konstatací, že hodlají vydávat nový samizdatový časopis a chtěli by v něm tiskhout *něco českého*."[20] Avšak jedině pařížská *Kultura* věnovala pozornost české literatuře soustavně, upozorňovala na rozdíly mezi polskou a českou mentalitou, staršími a nejnovějšími dějinami, kladla důraz na informaci mnohdy nejjednodušší, ale umožňující vytvoření si pohledu na celek. Jak tvrdí E. Możejko: „Autoři *Kultu-*

---

[17] Tamtéž, s. 127.

[18] J. Katz Hewetson: „Ludzie i pojęcia. O powieściach Milana Kundery", *Kultura*, č. 7–8, 1985, s. 135.

[19] Tamtéž, s. 132.

[20] J. Baluch: Předmluva in *Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*. Universitas, Kraków 2001, s. VII.

ry revidovali zakořeněné předsudky, animozity, konflikty a poukazovali na nesmysl krvavých válek a bitev. Tím způsobem *Kultura* ukazovala cestu nové vizi střední Evropy, založené ne na ideologických předpokladech panslavismu, slovanofilství nebo komunismu, ale na myšlence nezávislé, samostatné státnosti těch národů."[21] Eseje Klatovského, Hejla nebo Michnika polskému čtenáři poskytovaly možnost sledování celého procesu, jakým byl vznik české nezávislé kultury, a pozorování změn, které se v ní objevují. Hlavním cílem Giedroyce – neboť to on rozhodoval o každém textu, který byl v časopisu zveřejněn – bylo totiž přiblížení druhého národa, zrušení bariér prostřednictvím porozumění.

[21] E. Możejko, c. d., s. 58.

Sedmdesátá a osmdesátá

Byla to dvě rozdílná desetiletí?

LADISLAV SOLDÁN

Název této konference „Život je jinde...?", naštěstí s otazníkem na konci věty, evokuje myšlenku, jež je vlastně odpovědí: že totiž domácí česká literatura, kultura a celá společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech víc živořila než žila... I když na druhé straně v tomto dvacetiletí měl být literární život nejen „normalizován a konsolidován", jak to proklamovali ti, kdo o něm rozhodovali, nýbrž doslova „povznášen k lepším zítřkům". Nechci si dál pohrávat s připomenutými pojmy, ani s dalšími, jež s nimi souvisejí. Ale aspoň náznak jedné komparace. V průběhu dvacátého století lze normalizační dvacetiletí přirovnat jedině snad k období šesti let od 15. března 1939 do 8. května 1945; ostatně rovněž prohlašovanému – alespoň ve svých počátcích v návaznosti na historickou situaci vzniklou za tzv. druhé republiky – za lepší časy kultury „usměrněné" a vlastně normalizované. V něm se ovšem literární život úplně nezastavil, ačkoliv zásahy okupantů i českých kolaborantů byly stejně drastické jako po dubnu 1969. Naopak, a lze se odvolat i na to, co bylo dosud realizováno v oblasti dějin literatury jak do roku 1945, tak po tomto historickém mezníku, existuje tu skrytá i přímá kontinuita literárních hodnot – ve směřování do minulosti i do budoucnosti (k dnešku).

Obdobné „skryté" hodnoty pak je možno nacházet, odkrývat, leckdy pracně rekonstruovat i v období normalizace a konsolidace sedmdesátých a osmdesátých let. Jinými slovy, také toto dvacetiletí má svou křivku hlubokého úpadku, ale na druhé straně rovněž vzestupu, byť jenom „jakéhosi", podle mnohých dokonce efemérního, falešného. Kromě jiných autorů, kteří se tímto problémem literárněhistoriografickým a hlavně kulturněpolitickým, bezpochyby však i estetickokritickým zabývali, pokusili jsme se o jistou charakteristiku s Jiřím Urbancem ve čtvrté kapitole *Přehledných dějin literatury III.*[1] (Praha 1997), v publikaci, jež se stala vyhledávanou studijní příručkou. Není

[1] L. Soldán – J. Urbanec: *Přehledné dějiny literatury III.* SPN, Praha 1997.

ale cílem tohoto příspěvku opakovat v něm to, co již bylo napsáno a svým způsobem také doloženo. Rozuměj doloženo alespoň prostřednictvím učebnicové interpretace některých literárních děl, ať již básnických anebo prozaických. A to těch, jež nás vedla k názoru, že osmdesátá léta lze charakterizovat jako období „jistého uvolnění" na rozdíl od „tuhé" normalizace desetiletí předchozího. Rozuměj sedmdesátých let svazovaných navíc některými rigorózními zásahy v oblastech spisovatelské organizace, vydávání knih, novin a časopisů. Tyto zásahy nebyly sice od počátku osmdesátých let nikdy rigorózně odvolány, můžeme ale pozorovat jejich jisté rozmělňování, mezi spisovateli i v některých redakcích pak „kličkování mezi vejci", obcházení, snad lze obrazně říci i „uvolňování břehů".

Na druhé straně ovšem (kromě jiného, včetně pomoci postiženým: ať již z důvodů mravních anebo třeba pekuniárních, zištných anebo jako „bumážky", kdyby se běh dějin zvrátil) bylo to „uvolňování" doprovázeno něčím hodně nejasným, ba kalným: totiž snahami o „vykoupení". Tím „vykoupením" mám na mysli různá osobní prohlášení, někdy šalamounská, jindy ovšem pokrytecká, která některým autorům měla umožnit publikovat, dovolovala jim zbavit se krunýře vnitřní emigrace, jehož tíhu nemohli unést – ale jsou tady i další motivace, což ovšem není předmět zkoumání literárního historika, nýbrž spíše psychologa. Svoje místo měly v zájmu normalizátorů jistě i donucovací prostředky nejrůznějšího druhu; tím máme na mysli například lichotné, ale zároveň svazující nabídky k různým prohlášením. Vedlo to pak k různým ústupkům na obě strany. Bohužel ve většině případů k tomu, že se přistupovalo na přání publikovat tak, jak požadují „ti nahoře". Příkladů je možno uvést dost a dost. Většinou jde o osobní dramata, leckdy i o tragédie, nechybí ani tragikomika.

Chci však pojednat hlavně o tom, co nám dovoluje mluvit o skutečném „uvolňování" začínajícím na počátku osmdesátých let – třebaže existovalo jako něco nevídaného v globále stále normalizovaného literárního dění. Aniž by se přitom autoři, o nichž se zmíníme, dopouštěli nějaké výše zmíněné „úlitby" bohům normalizace, úlitby, o níž se v jiných souvislostech často při víně zmiňoval jeden z nich, z těch statečných, brněnský básník Oldřich Mikulášek.

Když jsem již začal Mikuláškem: Jeho básně napsané v předchozím desetiletí začaly vycházet v roce 1981; konkrétně šlo o sbírky *Žebro Adamovo* (verše z let 1971–73) a *Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt* (verše z let 1973 – 75). Následovala sbírka *Agogh* (až posmrtně 1989), co do převažujících motivů stejná, která je rovněž básníkovou reakcí na sedmdesátá léta. Předcházely sbírky *Sólo pro dva dechy* (1983) a *Čejčí pláč* (1984), obě hlavně s milostnou lyrikou a básnickými kontemplacemi.

A další příklad? Po Mikuláškovi musí zákonitě následovat další Brňan Jan Skácel; třebaže se ti dva tak často nesetkávali v jedné hospodě, jak by si mohl myslet čtenář *Hvězd kvelbu* Pavla Řezníčka... Stejně jako Mikuláškovi, rovněž Skácelovi vyšla v normalizovaném dvacetiletí první sbírka až v roce 1981: podle našeho názoru jeho kniha veršů klíčová, *Dávné proso*. Následovaly další, zmiňujeme je pouze výčtově: *Naděje s bukovými křídly* (1983), *Odlévání do ztraceného vosku* (1984) a jako poslední v desetiletí „uvolnění" *Kdo pije potmě víno* (1988), nedlouho před básníkovou smrtí. Nikoli náhodou promluvil v brněnském krematoriu nad rakví Oldřicha Mikuláška v roce 1985 a poté nad rakví Jana Skácela v roce 1989, kdy již normalizační režim pukal ve švech, Jiří Opelík, který v *Hostu do domu* šedesátých let přesně charakterizoval poetiku obou jako poetiku skutečných básnických tvůrců. Rovněž tu otevřenou, smělou, chlapskou Opelíkovu řeč v prostředí plném donašečů pokládáme za součást toho, co nazýváme „uvolňováním"...

Mluvil jsem v předchozím o velkých zjevech české poezie dvacátého století, o básnících, kteří vyznávali Šaldovo „Nejen kritika, vůbec tvorba je ‚karakter'!" Teď o někom jiném. O těch, kteří se v osmdesátých letech podíleli na recepci literatury prostřednictvím kritiky. A někteří z nich přispěli rovněž svým způsobem k procesu „uvolňování". Co se týká literární kritiky, byli normalizátoři stejně bdělí, jako když usměrňovali tvorbu básníků... Aspoň na počátku osmdesátých let tomu tak bylo například v brněnské *Rovnosti*, do níž recenze na zmíněné sbírky Mikuláškovy a Skácelovy mohli napsat jen kritici stranou a vládou vskutku „prověření", jak si mysleli ti, kdo o všem rozhodovali. Třeba autor tohoto příspěvku. Jenže je dost dobře známo, a nikoli pouze čtenářům bible, že levice často neví, co dělá pravice. A Oleg Sus, s nímž se autor tohoto příspěvku v té době pravidelně stýkal, předchozí s úsměškem sobě vlastním stvrzoval: „Pod svícnem bývá největší tma!" Dodávám k tomu: přáli jsme si to oba. Nadto mohu bez uzardění anebo zblednutí přečíst všechno, co jsem o sbírkách obou brněnských básníků v průběhu osmdesátých let publikoval.

Proces uvolňování ve sféře kritiky – dá-li se o něm vůbec mluvit, neboť u mnoha režimních recenzentů šlo spíše o „kolísání", příklony na tu anebo onu stranu – lze nazírat ze dvou úhlů. V předchozím byla řeč o tom, co režim „dovolil", ať již z toho anebo onoho důvodu. Pokud se týká *Rovnosti*, *Brněnského večerníku* anebo jiných deníků, vlastně jejich mutací vycházejících v Brně, je zhruba od druhé poloviny osmdesátých let příznačné – zůstaňme u poezie –, že o některých nových básnických sbírkách mohl psát Zdeněk Kožmín. Přesto jako bývalý vysokoškolský pedagog byl vzat „na milost" jen dílčí. A zůstaneme-li u pojmů známých z Mikuláškovy poezie, tak dříve vynesený, podle mnohých

dokonce „milostivý" ortel se nezměnil: Kožmínovo jméno se sice objevovalo v novinách, ale on sám dále dojížděl vyučovat na gymnázium v Zastávce u Brna. „Co by vlastně chtěl," ušklíbali se někteří bodří straníci nad tímto osudem, „vždyť jiní podobní musejí vydělávat v kotelnách?"

Jestli mohl Kožmín anebo někdo další s týmž znamením recenzovat novou knihu, rozhodoval v osmdesátých letech v první fázi redaktor kulturní rubriky s požehnáním šéfredaktora. Cenzura uplatňovaná v době vyhazovů a kategorických ortelů sedmdesátých let prý už neexistovala. Stále ovšem fungovaly mechanismy ji nahrazující, například nad redakcemi časopisů a novin dohlížející nadřízené orgány; u komunistického tisku stranické, u dalších straně sloužící anebo přisluhující, které měly právo buď vetovat, zakázat anebo aspoň pohrozit – ocejchovat. V předchozím jsem volil hodně subjektivní přístup k problematice. Nezbývá než pokračovat. Tak třeba pokud se týká Mikuláška, vzbudila ve *Svobodném slově* pohoršení dohlížitelů z Národní fronty recenze jedné z Mikuláškových sbírek z počátku osmdesátých let od autora tohoto příspěvku, obdobně pak článek k Mikuláškovu životnímu jubileu a ještě větší pobouření nekrolog Bedřicha Fučíka.

Více o druhém úhlu pohledu – co režim „uvolňovalo". Zůstaneme-li na stránkách *Svobodného slova*, jež by ostatně mohlo spolu s *Lidovou demokracií* stát na kulturněpolitickém poli aspoň „trochu v opozici", vždyť to byly noviny nekomunistických stran, pak šlo v první řadě o recenze toho typu, jimiž přispíval Jan Lukeš. Jen malou poznámku k oběma deníkům. Přestože stále existovala pupeční šňůra, která oba spojovala s normalizátory, někteří čtenáři i přispěvatelé trpěli iluzemi, že ve *Slově* i v *LD* by snad nějaká uvolňující eroze mohla přijít.

K Lukešovi ještě tolik, že byl sice absolventem pražské Filozofické fakulty, ale tehdy svým civilním povoláním pracovník „technických služeb", jinak vyjádřeno „umývač oken a výkladů". Takže s novinami ho nevázalo vůbec nic. A mohl bych pokračovat – včetně tématu, jak jsem Lukeše poznal a snažil se s ním sblížit. Bez nároku na to, abych po listopadu 1989, kdy se stal J. Lukeš redaktorem *Lidových novin*, mohl psát tam. Leč stále víc se dostávám do proudu vzpomínek a příběh je o něčem jiném. Třebaže – pro mne i pro řadu dalších – jsou sedmdesátá a osmdesátá léta až příliš živá. Takže objektivitu literárněhistorického hodnocení lze stěží očekávat.

„V příběhu" se vraťme ještě ke zmíněným dvěma rysům ne-li procesu, tak tedy k momentům „uvolňování". V mnohém se jednalo, zvláště co se týká „uvolňování shora", spíše o jakési „uvolňování v mezích zákona". Nedivme se potom, když se režimní kritik chytal za hlavu – aspoň v následujícím případě; ne-

boť jiný by to považoval za vyznamenání. Byl totiž jinými, tvrdšími zastánci nastoupené linie normalizace upozorněn na nemilou skutečnost, že si dovolil příliš. Tak to „schytal" Milan Blahynka, který doporučil vydání knihy J. Lukeše *Prozaická skutečnost*. Na ni se pak ostře kriticky obořili někteří z rádoby pevného bunkru „skálopevných". Načež se k nim Blahynka přidal a všechno dovršil, či chcete-li pohnojil dodatečnou protilukešovskou recenzí... I tak se kritici „vykupovali".

Dostali jsem se tím k něčemu dalšímu, co bylo pro osmdesátá léta, zvláště pro jejich druhou polovinu, rovněž příznačné. Jestliže v sedmdesátých letech, hlavně v počátcích toho desetiletí a po stranických prověrkách, jež byly čistkami s předem naplánovaným počtem „vyloučených", mohla publikovat jen určitá část autorů – totiž buď prověřovatelé anebo prověření, pak se situace začala měnit – což je paradoxní – nedlouho po Chartě (1977) a protichartistických akcích. Nejprve se přitvrdilo. Pak ale nastalo něco, co lze pojmenovat jako „proces diferenciace". Ovšem diferenciace „z obou břehů". Normalizátoři začali udělovat hojnější „milosti"; „připouštět" mezi publikované, tedy do oficiálního literárního dění, vyjádřeno přirovnáním z oboru pěstování králíků. Již se na toto téma dost psalo, zvláště nedlouho po listopadu 1989. Tehdy ovšem začal podobný proces trochu jiné diferenciace a v dobrém i zlém poznamenal celá devadesátá léta. S jistou dohrou, byť jde o jinou sféru společenského vědomí, zrovna letos. To mám na mysli falešné lustrace.

Také v momentech, respektive v procesu uvolňování bylo hodně falše a hry. Leč zpět k diferenciacím na obou březích. Ukázalo se, že ti, které jsme nazvali „pravověrnými" a kteří vlastně vrátili literaturu do padesátých let, začínají mít mladé následníky, vyrůstající v „nových podmínkách". Ve sféře kritiky sem lze zařadit některé nejprve studenty anebo absolventy různých fakult kolem kozáka padesátých let Vítězslava Rzounka. Většina mladých kritiků stála ovšem na druhé straně. Za všechny připomeňme brněnského Jiřího Trávníčka, blízkého stylem literárněvědné práce Miroslavu Červenkovi. A dokladem zvláštního charakteru uvolňování budiž i skutečnost, že tito dvojí „mladí" publikovali nejednou ve stejném časopise. Třeba ve *Kmeni*, nově vzniklé zprvu příloze *Tvorby*, také jako příslib „nového myšlení", jež si ostatně nacházelo cestu i do těch zdánlivě nedobytných tvrzí. Viz Gorbačovova perestrojka, která se ovšem stala počátkem rozvratu komunistických struktur moci i přizpůsobování se diktátu anebo podmínkám, třebaže cílem perestrojky bylo moc upevnit.

Dále poznámka k časopisům, včetně přeměny *Kmene* z přílohy komunistického časopisu v samostatné periodikum. V příspěvcích na stránkách *Kmene* je možno doložit, kolik ostnů směřujících dovnitř i ven, vyjádřeno obrazně, mělo

„uvolňování". A co bylo také příznačné: pokus vydávat v Brně periodikum s názvem *ROK* skončil v roce 1985 nultým číslem. Další existence časopisu vůbec ne nějak výbojného, pouze trochu slušného, řečeno s Karlem Čapkem, nebyla pochuti ani ne tak starým gardám ideologů z KSČ anebo z jiných míst, jako těm, kteří si „získali ostruhy" až v letech sedmdesátých.

Kritika, literatura vůbec „stojící pevně svému slovu" – viz předchozí poukázání na Mikuláška a Skácela – je vždy rovněž tříbení charakteru. Charakter ovšem nekrystalizuje, pokud není vrozen, jen v průběhu jednoho desetiletí, nýbrž utváří se po celý život. I když na druhé straně nejedno významné dílo se uzavřelo v době ještě o hodně kratší, než je deset roků. Co má být tou krátkou větou na závěr aspoň naznačeno? Momentům, přerůstajícím v proces uvolňování, které byly typické zvláště pro druhou polovinu osmdesátých let, předcházely, pokud se týká kritických i spisovatelských osudů a hlavně tvorby, mnohé peripetie. A hlavně následovalo pokračování poté, co začala devadesátá léta, ba dokonce když jsme vstoupili do nového milénia. Vždyť žádné desetiletí není nějak pevně ohraničeno – v historii jako takové i v dějinách literatury.

Tvůrčí inteligence v období tzv. normalizace

MILAN OTÁHAL

Inteligence a intelektuálové sehráli nejednou v moderních českých dějinách významnou roli. V druhé polovině šedesátých let dvacátého století se podíleli na vypracování ekonomické reformy a připravovali změny politického systému; IV. sjezd Svazu československých spisovatelů, který se konal v červnu 1967, na němž někteří účastníci provedli zásadní kritiku socialismu sovětského typu, je považován za počátek obrodného procesu. Jeho průběh aktivně ovlivnily tvůrčí svazy a jejich Koordinační výbor. Podle nejvyšších stranických orgánů „se staly inspirátory, inicátory i organizátory pravicově oportunistických i protisocialistických představ, politických postojů i činů, směřujících proti podstatě socialistického uspořádání naší společnosti."[1] Když pak hodnotily postoje vědecké inteligence při přípravě a v průběhu pražského jara, dospěly k závěru, že sehrála „významnou úlohu při formování druhého centra ve straně" a zdůraznily její podíl na formování „platformy tzv. XIV. sjezdu (...) i kontrarevoluční platformy 2000 slov a pod."[2] Ani okupace Československa v srpnu 1968 nezměnila názory tvůrčí inteligence. Veřejně také dala najevo svůj nesouhlas s nástupem Husákovy skupiny do čela KSČ a státu. Jan Fojtík, tehdejší tajemník ÚV KSČ, konstatoval, že „až na ojedinělé případy statečných jednotlivců vystupovala kulturní fronta až do května 1969 jako jednotná síla proti politice strany, a proto také zaujala negativní postoj k výsledkům dubnového pléna ÚV KSČ, k úsilí o konsolidaci vnitropolitické i zahraničně politické situace."[3] Nová politická reprezentace považovala oprávněně tvůrčí inteligenci za podstatnou překážku na cestě k tzv. nor-

---

[1] Materiál Byra ÚV KSČ pro řízení stranické práce v českých zemích z podzimu 1969. Citováno podle J. Cýsařová: *Koordinační výbor, tvůrčí svazy a moc. Nekapitulantské postoje české tvůrčí inteligence a mechanismy moci KSČ*. Praha 2001, rukopis, s. 73.

[2] 190. schůze předsednictva ústředního výboru KSČ (dále P ÚV KSČ) 6. listopadu 1970. Státní ústřední archiv (dále SÚA), archiv ÚV KSČ (dále A ÚV KSČ), fond 02/1, sv. 143, archivní jednotka 221.

[3] Projev J. Fojtíka na 2. schůzi ideologické komise ÚV KSČ konané 1. června 1970. Viz M. Otáhal, A. Nosková, K. Bolomský: *Svědectví o duchovním útlaku 1969–1970. „Normalizace" v kultuře, umění, vědě, školství a masových sdělovacích prostředcích. Dokumenty*. Historia Nova sv. 2. ÚSD AV ČR – Maxdorf, Praha 1993, s. 50.

malizaci. Proto také především proti ní směřovala opatření, jejichž cílem bylo zbavit se všech reformistů a aktivních podporovatelů obrodného procesu, obnovit jednotu strany a znovuupevnit její vedoucí úlohu, akceschopnost a bojovnost.[4] Nejdůležitější z nich byly tzv. prověrky, v jejichž průběhu muselo opustit KSČ na půl miliónů členů, z intelektuálských organizací pak polovina.[5]

Základní směrnicí postupu proti uměleckým svazům byla „politická izolace pravicově oportunistických a antisocialistických představitelů, jejich vyřazení z vlivu na společenský život vůbec a kulturně politický život zvlášť."[6] Straničtí a státní činitelé odmítli jednat s jejich reprezentací a část jejich funkcí byla přenesena na ministerstvo kultury; některé svazy jako Svaz filmových a televizních tvůrců byly zrušeny, v ostatních musela odstoupit dosavadní vedení.[7]

Po konsolidaci poměrů a v situaci, kdy se většina obyvatelstva přizpůsobila životu v reálném socialismu, stála i před tvůrčí inteligencí otázka co dělat. Na rozdíl od řadových občanů měla větší odpovědnost za další vývoj. Část umělců se odmítla podrobit a nesměli proto veřejně působit. Nerezignovali však a pokračovali ve svých aktivitách, které se staly základem paralelní kultury. Řada z nich stála při zrodu Charty 77, podílela se na činnosti nezávislých iniciativ a aktivně vystupovala v sametové revoluci. Zůstali však poměrně izolovanou skupinou s malým vlivem na společnost; mnohem větší ohlas měli na Západě.

Mnozí umělci se dali zcela do služeb normalizačního režimu, který je za to patřičně odměňoval bez ohledu na kvalitu jejich děl. Značná část umělců se podobně jako většina obyvatelstva přizpůsobila životu v reálném socialismu. Někteří z nich se sice netěšili přízni komunistického vedení, ale dostali příležitost zapojit se do oficiální kultury, což nebylo zadarmo. Tak například Jiří Šotola, Bohumil Hrabal, Jiří Menzel provedli jakési „veřejné pokání", aby neztratili kontakt se svými čtenáři.

Umělci z oficiální sféry museli v kritických chvílích komunistické vedení veřejně podpořit, jako tomu bylo v případě tzv. Anticharty. Posoudit toto jednání není jednoduché, lze však konstatovat, že vzhledem k své popularitě i autoritě sehráli tím, že se za ně fakticky postavili, objektivně negativní roli. Jednoznačné nebylo ani společenské působení jejich tvorby. Na jedné straně sice utvrzo-

---

[4] Viz Dopis ÚV KSČ všem základním organizacím a členům strany k výměně stranických legitimací KSČ. A ÚSD, Komise vlády ČSFR pro analýzu událostí let 1967–1970, D IV/36, A-2.

[5] Projev J. Fojtíka na 3. schůzi ideologické komise ÚV KSČ konané 19. října 1970. Viz *Svědectví o duchovním útlaku*, c. d., s. 50.

[6] Viz poznámku č. 1.

[7] Odpor uměleckých svazů proti novému mocenskému centru a proces tzv. normalizace zpracovala J. Cýsařová, c. d.

vala lidi v tom, že socialistický svět je přirozený (viz různé televizní seriály), na druhé straně vznikala díla, která měla nadčasovou hodnotu (např. práce B. Hrabala, L. Fukse ad.) a která pomáhala lidem lépe snášet poměry.

Ve vědě byli postiženi zejména pracovníci působící v humanitních oborech, velká většina byla zbavena svých míst, z nich pak část pokračovala v rámci možností ve své předchozí činnosti mimo oficiální struktury, mnozí se zapojili do opozice a také oni hráli významnou roli při založení Charty 77. Jiná situace byla mezi přírodovědci, kteří nebyli vystaveni takové perzekuci, a ve vědeckých institucích přežilo i hodně těch, kteří se angažovali v reformním procesu.

Výsledkem těchto opatření bylo umrtvení aktivit tvůrčí inteligence. Situace se začala měnit s příchodem M. Gorbačova do čela Sovětského svazu. Odvolání tzv. Brežněvovy doktríny způsobilo, že československá komunistická reprezentace ztratila svou nejdůležitější oporu a tím se otevřela cesta i společnosti, aby se pokusila o transformaci poměrů. Zvýšila se úloha disentu, iniciativy se chopila vzhledem k celkovým poměrům tvůrčí inteligence, působící v oficiálních strukturách; z ní se postupně vydělovala tzv. šedá zóna, která získala značný vliv. Ve svém úsilí o změnu poměrů postupovala tvůrčí inteligence samostatně, bez větších kontaktů s disentem. Zpočátku využívala perestrojky a glasnosti, aby prosadila větší autonomii kultury na stranických a státních orgánech. Tak dramatičtí umělci v souvislosti s přípravou nového divadelního zákona žádali úpravy, které by umožnily divadlům „rozvinout co nejširší iniciativu k naplňování společenských úkolů a k rozšíření umělecké specifiky vycházející z tvůrčích záměrů vedoucích uměleckých osobností a ze schopností a talentů jednotlivých tvůrčích kolektivů."[8]

Zejména mezi herci probíhal proces, který svědčil o probouzející se občanské odpovědnosti a zároveň o překonávání strachu. Příkladem může být vystoupení Miloše Kopeckého na IV. sjezdu SČDU v roce 1987, který ve svém diskusním příspěvku upozornil na nezastupitelnou úlohu umění, jemuž se musí vždy jednat o pravdu, svobodu, humanismus, demokratičnost. Na závěr žádal odstoupení nejvyšších funkcionářů, neboť novou politiku nemohou dělat staré tváře. „Odejdete-li včas," prohlásil, „to jest hned, může vám být poděkováno. Neučiníte-li tak z vlastní jasnozřivosti, odejdete sice o něco později, ale odejdete, nepochybujte o tom, stejně. Jenže už ne důstojně, nýbrž jako komické fi-

[8] Viz Přestavba řízení a ekonomiky profesionálních divadel ČSR. SÚA, Předsednictvo Svazu českých dramatických umělců (dále SČDU), kr. 27, bez sign. Jde o materiál z roku 1987. Předsednictvo se dále domáhalo, aby nový zákon obsahoval tezi, že „divadlo není výkonnou státní socialistickou organizací, ale socialistickou uměleckou institucí". Viz Návrh přestavby řízení a ekonomiky profesionálních divadel ČSR. Tamtéž, kr. 44, bez sign.

gurky." S jeho vystoupením se ztotožnila řada delegátů, z nichž mnozí kritizovali kulturní politiku KSČ a zásahy do tvůrčí svobody.[9]

Jinou formu zvolili výtvarníci, z nichž většina nebyla členy Svazu, kteří usilovali o rozšíření prostoru pro svobodnou tvorbu pořádáním nepovolených výstav a zakládáním vlastních tvůrčích sdružení.[10]

Specifické poměry panovaly v literatuře, kde existovaly tři proudy – oficiální, nezávislý a exilový; na vytváření skutečných hodnot se podílely především poslední dva. V oficiální literatuře docházelo postupně k diferenciaci, z níž se vydělovala tzv. šedá zóna, která tvořila „ten nejširší proud domácí literatury". Patřili sem spisovatelé, kteří nebyli vysloveně zakazováni, ale ani protěžováni, a jejich tvorba byla často trpěna „jen z politicko taktických důvodů". Jejich společenský význam byl v tom, že „produkovali duchovní živiny, jimiž se sytila převážná část uměnímilovné veřejnosti, pro niž zůstávala bohužel tvorba paralelní kultury nedostupná a známá jen z doslechu".[11]

Důležitou roli sehrál také generační problém; především střední generace se začala hlásit o místo na slunci, čímž se dostávala do rozporu s aktivními normalizátory, kteří obsadili všechna rozhodující místa.[12] Paradoxní bylo, že své plány začali uskutečňovat, když odpovědnost za ideologický úsek převzal Jan Fojtík, jeden z hlavních normalizátorů v kultuře.[13]

Sjezdy uměleckých svazů, které se konaly v roce 1987, potvrdily, že mezi členy dochází k diferenciaci, a to i ve vztahu ke kulturní politice KSČ a politické reprezentaci.[14] Vědci v tomto období vyjadřovali svou nespokojenost s řízením vědy komunistickou stranou jen ojediněle.[15]

---

[9] SÚA, SČDU, IV. sjezd, kr. 9, bez sign.

[10] Jistým průlomem bylo vytvoření skupiny Tvrdohlavých. V roce 1989 existovalo již 36 takových seskupení, které lze považovat za součást paralelní kultury.

[11] V. Mertl: „Tvůrčí rozpětí a přesahy šedé zóny", *Proglas. Revue pro politiku a kulturu* 8, č. 3, 1997, s. 42–43.

[12] Bezpečnost konstatovala, že mezi členy Svazu českých spisovatelů (dále SČS), „především příslušníky střední generace se projevují snahy o získání vedoucích míst v jednotlivých knižních nakladatelstvích a v samotném vedení svazu." ÚSD, Informace o bezpečnostní situaci v ČSSR a aktuálních otázkách práce Bezpečnosti za II. čtvrtletí, 1988, bez sign.

[13] Tehdy byli vyměněni ředitelé televize a rozhlasu, předsedou SČS se stal příslušník střední generace Michal Černík a vedoucím oddělení kultury ÚV KSČ jeho vrstevník Jaroslav Čejka.

[14] Tuto diferenciaci zaregistrovalo i předsednictvo ÚV KSČ. Viz SÚA, A ÚV KSČ, Výbor pro stranickou práci v českých zemích, č. j. V 75/24 ze dne 12. 6. 1989. Bezpečnost zaznamenala vzestup „nepřátelsky zaměřených umělců". Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu (dále ÚDV), Vyhodnocení prováděcího plánu práce II. odboru X. správy Sboru národní bezpečnosti za 1. čtvrtletí roku 1988, bez sign.

[15] Byl to například pokus člena korespondenta L. Trlifaje prosadit, aby při obsazování vedoucích míst v Československé akademii věd byly rozhodujícím kriteriem odborné kvality uchazeče, nikoli politická angažovanost. Blíže viz M. Otáhal: *Podíl tvůrčí inteligence na pádu komunismu. Doplněk*, Brno 1999, s. 37–40.

Nové faktory do vývoje společnosti vnesl leden 1989; tehdy u příležitosti 10. výročí sebeupálení Jana Palacha probíhaly v Praze po celý týden demonstrace; policie brutálně zasahovala po celou dobu s výjimkou 18. ledna, kdy se podepisoval ve Vídni na konferenci o lidských právech závěrečný dokument. Palachův týden představuje kvalitativní zlom i ve smýšlení tvůrčí inteligence. Gorbačovova politika perestrojky a glasnosti je sice aktivizovala, ale spíše v „reformistickém" duchu a v rámci oficiálních institucí, kdežto leden dal impulz k veřejným vystoupením, která měla protirežimní charakter. Podle Václava Havla svědčila tato vystoupení „o prohlubujícím se svobodném duchu naší společnosti".[16]

Nespokojenost umělců v oficiálních, ba i přímo ve stranických strukturách vyvrcholila v známé *Iniciativě kulturních pracovníků*, v níž odsoudili zatčení V. Havla a vyzvali politické elity k dialogu o řešení vážných společenských problémů. Myšlenka na takovou akci se sice zrodila v disentu, ale její společenský význam začal sílit, když se jí ujali herci pražských divadel. Lze ji tedy považovat za petici oficiálních struktur. Ohlas, který vyvolala mezi inteligencí, politické orgány překvapil. Jejich první reakcí byla represivní opatření vůči signatářům, jako byl například zákaz vystupovat v televizi. Většinou se ukázala jako neúčinná, neboť ohrožovala některé televizní pořady či dabování sovětských filmů. Situaci se snažily řešit i osobními setkáními se známými umělci, domnívaly se totiž, že se jim takto podaří umělce pro režim získat nebo je alespoň neutralizovat. Ale ani tento postup nezapůsobil.

Novou vlnu protestů vyvolalo odsouzení V. Havla. Pražští herci založili Výbor na podporu žádosti V. Havla o podmíněné prominutí poloviny trestu. Tentokrát to byla zcela iniciativa umělců z oficiálních struktur, jak to i veřejně zdůraznili.[17] V tom, že nedošlo k propojení akcí disentu a umělců, můžeme spatřovat jistý nedostatek, na druhé straně však – vzhledem k pozici disentu ve společnosti – mělo samostatné vystupování umělců větší společenský význam. Ocenil to sám V. Havel, který jim poděkoval za podporu a zároveň zhodnotil společenský dosah takových akcí: „Za zvlášť důležité považuji, že se mě zastali umělci a vědci působící v oficiálních strukturách. Je to důležité nejen pro mne, ale především proto, že to svědčí o prohlubujícím se svobodném duchu a hrdosti naší společnosti."[18]

---

[16] Viz *Lidové noviny* 2, 4. 2. 1989, samizdat.

[17] Jeden z iniciátorů Jiří Křižan prohlásil, že jednali zcela samostatně a spontánně. Zdůraznil to proto, aby nebyli podezíráni jako v případě Iniciativy, že vystupují z podnětu disentu. „Byl prosinec, byl leden." Rozhovor Vl. Mlynáře a J. Dobrovského s J. Křižanem, *Lidové noviny* 2, č. 5, 1989, samizdat.

[18] *Lidové noviny* 2, 4. 2. 1989, samizdat.

Také vědečtí pracovníci reagovali na lednové události vlastní peticí. I jejich akce měla velký ohlas a podepsalo ji na 1300 osob. Téměř polovina signatářů byla z akademických ústavů a vysokých škol. I když byla zaměřena na tuto jednu skupinu, nelze její společenský význam podceňovat. Poprvé od obrodného procesu dala totiž tvůrčí inteligence otevřeně najevo své skutečné názory na normalizační režim, a to nejen spoluobčanům, ale i mocenským orgánům, které již nemohly počítat ani s jejich podporou, ale ani s neutralitou. Petice tak potvrdila důležitou změnu v chování té její části, která si začala uvědomovat svou odpovědnost a potřebu vystoupit jako samostatná, svébytná skupina, jež má povinnost aktivně přispět k řešení problémů společnosti. Pro obě petice bylo pak důležité, že se neobracely na stranické, nýbrž státní orgány.

I po tomto vzepětí dávala tvůrčí inteligence najevo své skutečné smýšlení; její další akce však již neměly většinou ohlas jako zmíněné petice. Část umělců pochopila, že v dané situaci je potřebné získat pozice v oficiálních uměleckých svazech a vytvořit z nich organizační základnu pro další činnost. Velkého úspěchu dosáhli zejména dramatičtí umělci, když do výboru SČDU byly na červnové konferenci zvoleny „pravicově orientované osoby angažující se v řadě tzv. iniciativ", jak je označila Bezpečnost.[19]

Značný společenský dosah měla inscenace Divadla na provázku a Hadivadla nazvaná *Scénický časopis Rozrazil* na téma demokracie a pásmo *Res publica* Realistického divadla, složené z citátů T. G. Masaryka a K. Čapka, při čemž měli diváci příležitost vyjádřit své názory na bílých arších papíru na stěnách. Představení byla vyprodána a reakce obecenstva dokazovala, že toužilo po angažovaných hrách. Divadla hrála tehdy vůbec významnou úlohu, neboť měla bezprostřední styk s obecenstvem; proto bylo důležité, že právě herci se postavili proti režimu.

Ve Svazu českých spisovatelů byla specifická situace. Střední generace, která v něm zaujala významné pozice, přijala za svůj program perestrojku a glasnosť, tedy reformy v rámci komunistického systému. V jeho rámci zaujali kritický postoj zejména ke kulturní politice KSČ, která bránila v realizaci jejich záměrů. „Je třeba si uvědomit," napsal M. Černík, „že v první polovině sedmdesátých let bylo nezbytné nastolit politiku tuhé konsolidace, avšak koncem osmdesátých let se tento proces stával retardačním a neúměrně dlouhou dobu přežívá."[20]

---

[19] Byli to Miroslav Krobot, Ivan Rajmont, Jaromír Hanzlík, Karel Steigerwald, Karel Kříž, Jan Vedral, Petr Oslzlý, Arnošt Goldflam. ÚDV, Informace o bezpečnostní situaci a aktuálních problémech za II. čtvrtletí 1989 – sdělení, bez sign.

[20] „Autorita tvůrčího činu. Projev M. Černíka na plenární schůzi SČS 14. a 15. března 1989", *Kmen* 3, č. 11, 16. 3. 1989.

Funkcionáři svazu museli zaujmout stanovisko i k nezávislé literatuře právě pro její význam a hodnotu. M. Černík se vyslovil pro to, aby se do literatury vrátili někteří nepublikující autoři[21] a jejich díla se opět směla půjčovat ve veřejných knihovnách.

Snahou o navázání kontaktů s exilem byla účast oficiálních spisovatelů Ladislava Balleka, Milana Šútovce, Petra Prouzy a Vladimíra Kolára na pravidelném shromáždění českých emigrantů, konaném v říjnu 1989 pod patronací opata A. Opaska v západoněmeckém Frankenu.

Nejvážnějším pokusem o sjednocení jednotlivých proudů literatury bylo obnovení činnosti českého centra mezinárodního PEN klubu, přičemž se projednávalo i členství V. Havla.[22]

Funkcionáři SČS zachovávali k těmto snahám zdrženlivost, jejíž příčinou byl postoj spisovatelů v šedesátých letech a „syndrom roku 1968", tj. možnost jednak reprízy IV. sjezdu československých spisovatelů z roku 1967, jednak i odvety za něj z počátku sedmdesátých let.[23]

Společensky závažné bylo, že se do protirežimních akcí začali zapojovat i komunisté, jak to dokazuje *Iniciativa kulturních pracovníků*, kterou mnozí podepsali. Rozchod s režimem dali veřejně najevo i ti umělci-komunisté, kteří signovali petici *Několik vět*.

Ohlas, který měla tato petice, přímo spojená s disentem a spoluorganizovaná J. Křižanem, mezi umělci, znepokojil komunistické funkcionáře natolik, že se odhodlali reagovat. Představitelé uměleckých svazů se rozhodli sestavit vlastní kontrapetici pod názvem *Několik pádných vět*. Protože neuspěla v získávání podpisů, pokusili se zorganizovat setkání členů s povinnou účastí v Národním divadle, tedy jakousi reprízu Anticharty; i tato akce však skončila bez úspěchu.[24]

Tyto skutečnosti dokazují, že si umělci byli vědomi své společenské odpovědnosti, nechtěli se již nadále smiřovat s danými poměry a komunistickým vedením a byli odhodláni proti němu veřejně vystupovat. Rockový hudebník Michael Kocáb vyjádřil obecné pocity takto: „(...) muzika mě baví a bude bavit celej život. Je ale fakt, že se teď dostává do popředí mého přemýšlení a vnímání společenské dění (...) Teď začíná záležet jenom na nás, protože ztrácíme možnost vymlouvat se, že jsme pod silnou kontrolou a tlakem Sovětského svazu (...)

---

[21] Tamtéž. Po IV. sjezdu SČS byli přijati za členy L. Kundera, M. Horníček, I. Kříž a J. Foglar. Součástí oficiální literatury se staly opět i takové osobnosti jako J. Seifert, B. Hrabal, O. Mikulášek, J. Skácel, J. Šotola.

[22] Místopředseda Josef Nesvadba pokládal za hlavní úkol „integrovat dosavadní stav tří paralelně existujících českých literatur, anomálii ojedinělou ve světě." „Pen-klub obnoven", *Kmen* 8, č. 32, 10. 8. 1989.

[23] Viz T. Unzeitig: „Pars pro toto", *Lidové noviny* 2, č. 4, 1989, samizdat.

[24] Archiv ministerstva vnitra (dále AMV), Denní situační zprávy, č.141, 14. 7. 1989.

Nemůžeme začít hned měnit, ale musíme začít bubnovat a vykřikovat do světa svou nespokojenost, nebo v mnoha případech neštěstí, tak aby se začalo něco hejbat. Je potřeba bubnovat ne v hospodách, ale ve veřejném životě."[25]

Na rozdíl od umělců zvolili vědečtí pracovníci odlišnou cestu; pochopili, že jednorázové akce nevedou k cíli, že je třeba využít potenciálu, který představovalo oněch 1300 signatářů a sdružit je do nějaké organizace. Tento záměr se podařilo realizovat v září 1989, kdy vznikl Kruh nezávislé inteligence (dále KNI). Do listopadu 1989 se do něj přihlásilo přes 800 osob z oficiálních institucí, především z Československé akademie věd a vysokých škol. Už před jeho vznikem se vědecká inteligence scházela na různých odborných seminářích, nejznámější byly ty, které se konaly pod hlavičkou České rady Československé vědecko-technické společnosti. Setkávali se zde lidé z disentu, šedé zóny i oficiálních struktur a většinou se probírala ekonomická témata. Na jedné ze schůzek zazněla z úst Miloše Zemana ostrá kritika politické reprezentace.[26]

Cílem KNI byla odborná analýza stavu společnosti a hledání východisek z krize; jednotlivé pracovní skupiny se měly zabývat problémy jako etika a funkce vědy ve společnosti, sociální struktura společnosti, vzdělání a kultura, ekologie, ale i politický systém a vztahy národů a národností v Československu. Programové prohlášení se vyslovilo pro dialog a spolupráci všech společenských sil jako základní nástroj překonání krize.[27]

Tato organizace vznikla mimo disent, který k ní nedal ani popud, i když někteří disidenti byli jejími členy a podíleli se na jejím založení. Iniciátoři vědomě nechtěli navazovat užší spojení s představiteli nezávislých skupin z obavy, aby nebyli považováni za jejich součást. Jen jako nezávislá organizace mohli splnit svůj hlavní cíl, tj. ovlivnit co největší počet příslušníků inteligence, získat masovou oporu a tím zvýšit svou společenskou prestiž a politickou váhu. Většina společnosti se totiž ještě s disentem neztotožnila.

---

[25] „Vyhlásit boj vlastnímu strachu." Rozhovor Jana Samsona s Michalem Kocábem, *Lidové noviny* 2, č. 6, 1989, samizdat.

[26] M. Zeman prohlásil: „Abychom se nedostali do situace, kdy jako stádo tupého dobytka budeme tleskat jediné souvislé větě generálního tajemníka." Současné poměry pak charakterizoval: „Jsme v situaci, kdy letíme v letadle, které řídí pilot amatér, který nás však před letem ubezpečoval, že zná letadlo nejen pilotovat, ale že zná i směr cesty, ale my v jejím průběhu zjišťujeme, že manipuluje s budíky, se kterými nemá, a my se ve volném pádu řítíme k zemi." AMV, Denní situační zprávy II. S SNB, č. 204, 18. 9. 1989. Diskuse na téma Lidský potenciál se podle Bezpečnosti nesla „v duchu akutní negace uplynulých čtyřiceti let budování socialismu v ČSSR." Tamtéž.

[27] Blíže o programu a činnosti této organizace viz M. Otáhal, c. d. s. 91–105.

Kritický postoj k stávajícímu systému začali zaujímat i pracovníci oficiálních vědeckých institucí, iniciativní byli zejména ekonomové. Tak Prognostický ústav ČSAV vypracoval celkovou makro- a mikroekonomickou analýzu stavu československého hospodářství a jako jedinou možnou variantu dalšího vývoje, pokud nemělo dojít k úplné ekonomické stagnaci a velkým sociálním otřesům, navrhoval reformu směřující k efektivně fungujícímu trhu. Podmínkou byl „přechod od těch či oněch forem diktatur k modernímu právnímu státu, předpokládající parlamentní systém založený na rovné konkurenci politických stran, nezávislé soudnictví, územní samosprávu."[28]

Pád komunistického systému v Československu měl řadu příčin, jednou z nich byl vnitřní rozpad a neschopnost jeho politických elit řešit akutní krizi. Nemalou úlohu sehrál i disent, ale jedinou vrstvou, která se stala společenským subjektem, i když ne politickým jako v Maďarsku, byla tvůrčí inteligence, která svým jednáním k rozpadu komunistického systému přispěla velmi významně. Její úlohu zhodnotil V. Havel takto: „Jakmile jsem se dověděl, že na petici za mé propuštění se podepisují známí herci z televizních seriálů, uvědomil jsem si, že je to počátek konce komunismu u nás. Nevěděl jsem, kdy a jakou bude mít podobu, ale byl jsem si jist, že tento režim již dlouho vydržet nemůže."[29]

---

[28] V. Komárek a kol.: *Prognóza a program*. Praha 1990. Podle některých ekonomů bezprostředně spjatých s normalizačním režimem by přijetí tohoto materiálu znamenalo odvolat Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, základního dokumentu, z něhož Husákovo vedení odvozovalo svou legitimitu, a vrátit hospodářsko-politický systém před únor 1948, ale v řadě případů i říjen 1945. Viz „Několik poznámek k materiálu Souhrnná prognóza vědeckotechnického ekonomického a sociálního rozvoje Československa do roku 2010", *Lidové noviny* 2, č. 4, 1989, samizdat.

[29] Citováno podle K. Pacner: *Osudové okamžiky Československa*. Themis, Praha 1997, s. 501–502.

Neoficiální literatura

Struktura a dimenze jevu v Česku a Bulharsku

ANŽELINA PENČEVA

V osmdesátých letech jsem byla nakladatelskou redaktorkou v největším bulharském nakladatelství na překladovou literaturu, respektive jsem se odborně zabývala vydáváním české oficiální literatury v Bulharsku. Některá díla z tohoto okruhu jsem i sama přeložila do bulharštiny, a jak tomu obyčejně bývá, měla jsem k nim doslova emocionální vztah. Snad proto můj původní záměr byl přispět na této konferenci referátem s pracovním názvem „Perličky na dně bažiny", který měl akcentovat některé relativně vysoké literární hodnoty stvořené během posledních dvou desetiletí socialistického režimu v obou zemích v rámci oficiální literatury. Časem se mi však takové téma začalo zdát nemístné, zbytečné, ne-li přímo nepoctivé. Jako mnohem závažnější, ba přímo osudový se mi začal jevit problém obrovské disproporce v dimenzích tzv. neoficiální literatury v Česku a v Bulharsku. Tento problém mimochodem znepokojuje už tucet let nejen mne a další bulharské bohemisty. V bulharské společnosti je totiž problematika českého disentu a české exilové literatury poměrně dobře známá. I před tzv. bulharskou listopadovou revolucí o ní měl přehled nejen úzký okruh víceméně opozičně naladěných intelektuálů, nýbrž převážná část tzv. kulturní veřejnosti. To lze vysvětlit užšími kulturně-historickými vztahy mezi oběma národy již od dob obrození a dost aktivními odbornými styky českých a bulharských spisovatelů a vědeckých pracovníků v šedesátých až osmdesátých letech. Bulharská bohemistika byla též vždy vysoce aktivní a spojovala značnou informovanost s osobním zaujetím. Proto by nemělo překvapovat, že po roce 1989 bylo na několik let „české téma" jedním z nejpreferovanějších témat nového svobodného bulharského tisku. V dotyčných četných publikacích převládaly dva akcenty. Za prvé – nadšení z možnosti konečně vyslovit plnou pravdu o tak dlouho utajovaných a tak obdivuhodných společensko-estetických jevech. Za druhé – vyslovená či nevyslovená otázka, proč v bulharské literatuře obdobné procesy proběhly v nesrovnatelně, až hanebně drobnějším měřítku. Ocitujme na

důkaz toho výrok jednoho z nejúspěšnějších bulharských exilových spisovatelů Dimitara Bočeva: „Výběr (bulharské neoficiální literatury – pozn. A. P) za celá čtyři desetiletí není nijak zvlášť velký. Člověk by těžko napočítal i deset jmen." Následuje výčet třinácti spisovatelů a nelítostný závěr: „(...) no, to je tedy veškerá poctivá bulharská literatura za bezmála půl století existence." Bočev příkře obviňuje své píšící kolegy z absence nejen mravního maxima, nýbrž i mravního minima. Vskutku, nevkusná a dost agresivní vlna čerstvě vylíhnutých disidentů a nepřátel Živkovova režimu, která se u nás rozlila po roce 1989, vyvolala protivlnu výčitek typu „kde máte své šuplíkové knihy?" (skutečně se takových téměř neukázalo) a „kde jste byli, když se Jan Palach upálil, když Václav Havel seděl ve vězení a když Jiří Menzel řídil taxík?" (citát z bulharských novin). Česká neoficiální literatura a český disent se skutečně staly zrcadlem, prubířským kamenem svých bulharských protějšků (a to ve značně větší míře než třeba disent polský či ruský). Bohužel, výsledek této komparace vyznívá pro bulharskou skutečnost dost neutěšeně. Tento referát je pokusem popsat bulharskou situaci a vysvětlit příčiny naznačené zjevné disproporce. Omezím se jen na obecný popis bulharské neoficiální literatury ze sedmdesátých a osmdesátých let. Paralely s českou situací se bezpochyby nabídnou samy.

Především bych uvedla vysoce příznačný fakt, že až na několik dílčích časopiseckých a novinových článků nevyšla doposud v Bulharsku ani jedna souvislá knižní publikace pojednávající o bulharské neoficiální literatuře. Navíc – souhrnné pojmy jako „tři bulharské literatury", „bulharská disidentská literarura" a dokonce „bulharská exilová literatura" se prakticky neukázaly jako funkční, operacionální, strukturní. Mluvilo se jen o spisovatelích-disidentech, o exilových spisovatelích atd. Sem a tam se mihl pojem „bulharský samizdat", ale ani ten se neustálil jako závažný nástroj kriticko-historické reflexe. V zatím jediných komplexních „porevolučních" dějinách bulharské literatury – *Stručné dějiny bulharské literatury*, autor Svetlozar Igov, Sofia, 1996 – není problematice neoficiální literatury věnována zvláštní kapitola. Zmínky o politicko-ideologické situaci a o vzpouře části intelektuálů vůči ní jsou roztroušeny v pojednáních o dílčích žánrech a obdobích. Igov, sám představitel oné vrstvy bulharské inteligence, která se pohybovala na hraně disentu, popisuje sedmdesátá léta jako dobu stagnace, během níž jsou málem jediným projevem antitotalitního odporu eseje Georgiho Markova na rozhlasové stanici BBC. V osmdesátých letech pocit „nesnesitelnosti bytí" a rebelantství mladších generací spisovatelů sílí. Jako kontrapunkt tzv. „dubnového entuziasmu" (podle pověstného pléna z dubna 1956, kdy byl napaden kult osobnosti a některé příliš totalitní praktiky komu-

nistické strany) jsou uvedeny absurdistická ponurá groteskní satira Konstantina Pavlova a surrealistická asociativní protestní poezie Binja Ivanova.

Ve středoškolské učebnici bulharské literatury z roku 1996 neoficiální literatura rovněž není vymezena z celkového literárního proudu, její specifičnost není akcentována, nepodniká se pokus o systematický popis jevu. To není nedbalost ani mechanické sledování starých schémat; spíše způsob prezentace jevu odpovídá jeho reálným dimenzím.

Vskutku souvislejší obraz dílčích proudů bulharské neoficiální literatury si můžeme vytvořit jedině na základě publikací v literárních periodikách z období 1989–2001. Toto je i základem mého referátu, ačkoliv při důkladnějším seznámení s dotyčnými příspěvky se člověk těžko může zbavit pocitu, že je v nich situace značně zkreslená – jak ve směru nadšeného přeceňování, tak i ve směru shovívavého či přezíravého podceňování.

U **exilové literatury** (nazývané v Bulharsku též „tamizdatem") rozlišujeme dílčí případy. U světoznámých literárních teoretiků, jako jsou Julia Kristeva, Cvetan Todorov, Cvetan Marangozov, ani nejde o exil, o politickou emigraci, nýbrž o emigraci intelektuální, za účelem lepší realizace tvůrčího potenciálu. (Nicméně je evidentní, že při jiném duchovním klimatu v Bulharsku a při absenci zákazu volného cestování do zahraničí by možná zmínění tvůrci dali přednost působení ve své vlasti.) Jejich díla se nedají zařadit do proudu bulharské exilové literatury i z jiného důvodu – nejsou totiž obrácena k bulharské skutečnosti, nenesou žádné stopy „bulharskosti". V tomto smyslu je příznačné, že i v odkazech v ne-bulharských vědeckých pracích jsou zmínění literáti citováni jako příslušníci nikoli bulharského národa.

Další okruh zahrnuje autory, kteří účinkovali především v oblasti novinářství, hlavně v bulharských redakcích různých zahraničních rozhlasových stanic. Ovšem, jejich „reportáže" a „komentáře" často vykazují znaky vysoké literatury, přinejmenším dobré esejistiky. Právě k tomuto žánru se obrátil i G. Markov po své emigraci, ačkoliv předtím byl uznávaným prozaikem a dramatikem. Jiný představitel této kategorie byl Vladimir Kostov, před emigrací důstojník StB a velmi populární novinář Bulharské tiskové agentury, který se po roce 1989 jako jeden z mála vrátil natrvalo do Bulharska.

„Čistých", „profesionálních" spisovatelů v exilu bylo skutečně jen velmi málo – Dimitar Bočev, Atanas Slavov, Asen Ignatov, Asen Asenov, který dokonce vydával v roce 1976–1983 v západním Berlíně literární časopis, nikoli však zaměřený na bulharskou literaturu. O zahraničních nakladatelstvích na popularizaci bulharské literatury či o bulharském emigrantském literárním tis-

ku, stejně jako o bulharské exilové literatuře jako o útvaru se svou fyziognomií a se svými poetickými a typologickými charakteristikami se prakticky vůbec nedá mluvit.

Jeden z mála článků v bulharském tisku věnovaných **samizdatové literatuře** byl nazván *Něžná křidélka bulharského samizdatu*. Vyjma posledních dvou až tří let před listopadem 1989 se totiž bulharský samizdat vyčerpával spontánně pořízenými xerokopiemi ojedinělých knih a textů, jako např. oficiálně vyšlé a posléze zabavené knihy budoucího prezidenta, filozofa Želja Želeva, nazvané *Fašizmus*, obsahující dost průhledné analogie mezi tímto historickým jevem a společenskými poměry v socialistickém Bulharsku a vnucující, že i ten zdánlivě nejdemokratičtější režim se nevyhne jistých prvků diktatury. (Komické je, že původně vyšla tato kniha v edici nesoucí jméno Karla Marxe.)

Až těsně před Listopadem začaly vycházet nezávislé literární časopisy *Most* (Most) – šéfredaktor Vladimir Levčev, a *Glas* (Hlas) – šéfredaktor Edvin Sugarev. (Levčev a Sugarev založili pak v roce 1990 první demokratické literární noviny *Literaturen vestnik*.) Přibližně ve stejnou dobu se objevily i první nezávislé noviny *Alternativa*, tištěné na kancelářském papíru. Vlastní edici založil básník Kiril Kadijski.

Všechna tato vydání však, řečeno slovy autora citovaného článku A. Kjoseva, existovala spíše jako soukromě šířené fámy a jako část společenského dění (samotným aktem svého vydávání) než jako estetická realita; čísla časopisů byla něčím více, než svým vlastním literárním obsahem. „Tato vydání uskutečnila jistý podivný politicko-poetický čin, byla krokem vpřed mimo hranici totalitní mašinérie (...) Byla to demonstrativně svobodná kultura a proto se její vznik rovnal symbolickému činu," shrnuje Kjosev.

Kromě velmi skromného objemu samizdatové produkce bije do očí i doba vzniku těch ze zmíněných vydání, která přece jen měla širší společenský ohlas a literárněhistorickou „platnost". Vznikla totiž až za „perestrojky", v podstatě bezprostředně před pádem Todora Živkova. Tento fakt byl posléze vysvětlován jak uvolněným duchovním ovzduším v Bulharsku v druhé polovině osmdesátých let, tak i tím, že informace o chystaném převratu předem pronikly mezi určité skupiny intelektuálů a pravděpodobně podpořily a upevnily jejich rozhodnost a odvahu. Jeden z mála badatelů bulharského samizdatu dokonce připouští i zcela pragmatický důvod pro vznik samizdatových periodik – státem omezenou možnost zveřejňování děl mladých autorů.

Skutečný samizdat vznikl v Bulharsku vlastně až po roce 1989 a nabyl takových rozměrů, že dnes prakticky zaplavil literární mapu. Ovšem, ten nemá s fe-

noménem „neoficiální literatura" ve zde míněném smyslu nic společného. Pojem „oficiální literatura" dnes zmizel, nelze tedy definovat jevy vůči ní opoziční.

Při strukturaci neoficiální literatury v Bulharsku zbyl úsek, který by se sice dal nazvat **disidentská literatura**, avšak zdá se mi, že vhodnější by byla formulace **literatura psaná disidenty**. Jsou to díla, která sice vyšla „oficiálně", avšak později se projevil jejich disidentský náboj, knihy byly zabaveny a jejich autoři – prohlášeni víceméně za disidenty.

Před několika lety byl v rámci mezinárodního projektu zpracován *Slovník bulharských disidentů*. Jak se už předem očekávalo, výsledek vyvolal značné rozhořčení, ne-li přímo skandál u části bulharské inteligence. Hlavní příčinou byla skutečnost, že organizátor bulharské části projektu, literární historik a kritik Michail Nedelčev, stanovil taková kritéria volby hesel, která vyhovovala výhradně vládnoucí pravicové koalici, Svazu demokratických sil. Tak například z okruhu disidentů byli vyloučeni bývalí členové komunistické strany a naprosto rezolutně ti z nich, kdo se i nadále hlásili k její následovnici – Bulharské socialistické straně. Tím se do „seznamu" nedostaly velmi populární postavy, o jejichž disidentství nikdo nepochyboval a které se značnou mírou zasloužily o události z listopadu '89 – například novinář a esejista Stefan Prodev, po roce 1989 dlouholetý šéfredaktor socialistického deníku *Duma*.

I přes tato ideologicko-politicko-konjunkturní omezení obsahuje zmíněný slovník pozoruhodný počet disidentů. Mezi nimi jsou i lidé s otřesnými životopisy, opravdoví mučedníci demokracie. Takový je například Georgi Zarkin, nar. 3. 3. 1940. Od roku 1966 do roku 1974 byl třikrát odsouzen, roku 1977 byl uškrcen ve vězení. Byl fotografem a novinářem. Po československých událostech držel osmadvacetidenní hladovku v Starozagorském vězení. Jemu patří výrok: „Od čeho patero varšavských armád vysvobodilo Československo? Vysvobodilo je od Svobody!" Píše povídky, pohádky a verše, které byly šířeny mimo vězení. Knižně vyšly jeho pokusy až roku 1994.

Spisovatelů je však na stránkách slovníku poměrně málo a většinou byli pronásledováni spíše pro svou občanskou pozici nebo obviňováni ze špionáže (např. Gančo Savov).

Během práce nad tímto referátem jsem udělala improvizovanou, nicméně vcelku reprezentativní anketu mezi univerzitními učiteli bulharské literatury a mezi literárními redaktory z rozhlasu, televize a tisku. Ze souhrnu jejich názorů vyplývá, že těch disidentů, kteří jsou zároveň spisovateli na vysoké úrovni, je v podstatě jen několik: dramaturg Stefan Canev a básníci Boris Christov

(výběr jeho básní byl vydán v Česku nakladatelstvím Euroslavica), Konstantin Pavlov a Binjo Ivanov.

Pozornost si zaslouží každý z nich, já bych se však pozastavila u jiného, ač sporného disidenta. Je to satirik Radoj Ralin. Narodil se roku 1923. V mladých letech se nadšeně hlásil ke komunistickému ideálu, záhy však propadl zklamání a začal provozovat aktivní činnost proti tzv. „deformacím" politického, sociálního a kulturního života. V důsledku toho byl nesčetněkrát propouštěn z práce, jeho tvůrčí projekty byly zastavovány nebo odmítány. Celá jeho tvorba byla po několik desetiletí předmětem důsledného pronásledování a politické cenzury. V šedesátých letech vláda, bezmocná proti jeho celonárodní popularitě, vůči němu odstartovala diskreditační atak. Udělovala mu různá privilegia, ceny atd. a na určitou dobu skutečně dokázala prosadit představu o „falešném" strojeném disidentovi, hýčkaném režimem a obratně manipulovaném Todorem Živkovem, aby byl z jedné strany živým důkazem „svobody slova" v Bulharsku, a aby, z druhé strany, jako hromosvod vybíjel sociální napětí. Avšak účast R. Ralina v různých konspirativních organizacích, mezinárodní ohlas jeho poezie jakožto i naprostá absence jakékoli konjunkturnosti jak tehdy, tak i v dnešní době vyvrátily všechny insinuace a převrátily jej v mytologickou figuru, málem ve folklorní personifikaci, jako jsou Nasredin Hodža a Chytrý Petar. Jestliže ostatní disidenti byli známí relativně malému okruhu lidí, Radoj Ralin se stal jakoby emanací disentu. Jeho popularita, ač do jisté míry apokryfní, byla bezmezná. Sám tento svůj status shrnul ve verši: „Piš epigramy a neboj se v boji, stejně je zase připíšou Radojovi."

Poetický styl R. Ralina se vyznačuje provokativností, uličním vtipem, hospodskou nápaditostí, „pabitelstvím". Mimochodem, srovnání s B. Hrabalem by mohlo být v mnoha ohledech – jak co do způsobu psaní tak i co do způsobu prožívání disentu – značně plodné. Ačkoli by byla bezprostřední inspirace Hrabalem u Ralina těžko doložitelná, „česká" inspirace je u něj nesporná (byl ostatně v Československu na ročním „poznávacím" a „inspiračním" pobytu – častá to praktika socialistických spisovatelských svazů – v letech 1949–1951 a od této doby bylo „české téma" stálým komponentem významového komplexu jeho tvorby). Uvedla bych tu alespoň jeden epigram, který určitě osloví české publikum:

Co svět světem stojí,
Pravda vítězí,
Pravda vše překonává,
Nicméně křivda zůstává.

Téma české inspirace anebo i českého obohacení bulharského disentu si ovšem zasluhuje zvláštní – hlubší a rozhodně širší – bádání, ale i v tomto pojednání nesmí zůstat opomenuto. Tak například v šedesátých letech vznikla celá řada ostře kritických a poeticky vysoce působivých filmů, v nichž jsou zcela zřetelné impulzy české „nové vlny" (zde určitě zapůsobila skutečnost, že někteří z předních bulharských režisérů, jako např. Rangel Valčanov, studovali na pražské FAMU).

I bulharští disidentsky naladění spisovatelé byli fascinováni a stimulováni českým duchovním děním v šedesátých letech, a nejen to: otevřeně cítili s českými kolegy a angažovali se pro jejich věc. Sám Georgi Markov musel opustit vlast právě kvůli českým událostem (byl přítomen na IV. sjezdu českých spisovatelů). Posléze nazval české události „tím nejbolestnějším etalonem občanské a lidské důstojnosti ve východní Evropě". Další významný disident, Eduard Genov, byl odsouzen spolu s Alexandrem Dimitrovem a Valentinem Radevem za propagaci ve prospěch Československa po roce 1968. Chová se mimořádně statečně. Roku 1988 zakládá „Nezávislou společnost za obranu lidských práv" a je přinucen emigrovat do Spojených států. Po roce 1989 aktivně podporuje demokratické procesy u nás. Stefan Marinov (1931–1997), fyzik, námořník a spisovatel, byl opakovaně bezdůvodně internován v psychiatrické léčebně. Po emigraci v roce 1977 pracuje na různých projektech s disidenty z východních zemí. Roku 1978 organizuje v Bruselu s českými disidenty fórum o 10. výročí Pražského jara.

Roku 1977 vznikla dokonce „Bulharská charta 77". Její autoři Josif Petrov a Manol Žurnalov se názvem i obsahem hlásí k české chartě, jež je pro ně „světovým manifestem ochrany lidských práv všude ve světě".

I z toho stručného přehledu je zřejmé, že ani kvalitativně, natožpak kvantitativně nepodléhá bulharská neoficiální literatura našeho období žádnému srovnání s českou. V žádném případě nemůže pretendovat na pozici „druhé" a „třetí" národní literatury. Tato disproporce je nevysychajícím zdrojem pocitu viny a nutkání hledat ospravedlnění. Jedním z nich je například tvrzení, že „bulharská inteligence byla plánovitě vymýcena po 9. září roku 1944" (datum nastolení socialistického režimu v Bulharsku – A. P.). Toto tvrzení lze přijmout (i když s jistými výhradami, obzvlášť co se týče rozsahu jevu – nebyl totiž zdaleka až tak globální), pokud mluvíme o politických oponentech socialistické vlády. U spisovatelů není obraz zdaleka tak jednoduchý. Mnozí z předních autorů z první poloviny dvacátého století byli i nadále uznáváni jako klasikové, další pokračovali v psaní a i přes drtivou cenzuru tvořili vynikající díla. Socialistické Bul-

harsko nepoznalo skutečné hromadné zahubení „píšících" intelektuálů, ani hromadnou emigraci tak jako třeba Rusko po Velké socialistické revoluci. Navíc pokud si někdo dá tu práci a spočítá, kolik bulharských spisovatelů bylo fyzicky zlikvidováno bulharskými vládami před rokem 1944 pro svá politická přesvědčení, bilance pravděpodobně bude dost překvapivá. A ještě něco: když mluvíme o literárním disentu sedmdesátých a osmdesátých let, máme přece na mysli generaci, která začala účinkovat na literárním poli značně později – až v šedesátých letech nebo i potom.

Další často opakované „vysvětlení" absence mocné „zakázané" literatury je perfidnost bulharské komunistické strany v manipulování a v zastrašování inteligence. Již zmíněným dubnovým plénem z roku 1956 byla utvořena iluze „tání", nebo, jak se u nás říkalo, „rozmrazování". Vlastně nebyla to tak docela iluze. Ve srovnání s předchozím obdobím krutého totalitarismu skutečně došlo k relativnímu uvolnění tvůrčích potencí bulharských spisovatelů. V šedesátých letech vznikla řada děl, možná dodnes co do umělecké hodnoty nepřekonaných. Velmi zajímavá je situace po roce 1968, pro kterou se mi zdá vhodný výraz „plíživá normalizace" nebo možná „implicitní normalizace". Moc dělala všechno možné, aby utlumila napětí v řadách inteligence a aby se vyhnula fenoménu „českých událostí" v zemi. Po účasti na invazi spojeneckých armád v Československu potřeboval režim opravit svou mezinárodní image, aby se legitimizoval před světem. Další diskreditace socialistické vlády a vážná krize režimu nastala v osmdesátých letech v důsledku tzv. obroditelského procesu (násilného pobulharšťování bulharských Turků) a ruské perestrojky. Režim reagoval obratně jistou liberalizací v kulturní politice. Zároveň však byli spisovatelé doslova kupováni anebo zaháněni do situace, kdy museli dělat všelijaké kompromisy, aby vůbec mohli psát a svá díla vydávat. Vznikla početná spisovatelská nomenklatura. To vše nenápadně, ale jistě deformovalo pomalu celou spisovatelskou obec.

B. Kunčev píše, že autoritativní a totalitní moc vysvětluje leccos, když uvažujeme o nedůstojném postoji mnoha z bulharských spisovatelů. Avšak vysvětlení neznamená ospravedlnění kompromisů a inflaci mravních hodnot. Autor připomíná neúplatnost a mravní pevnost tvůrců za profašistických režimů, kdy byli mnozí intelektuálové fyzicky zlikvidováni a jejich knihy byly zakazovány, a klade mučivou otázku, proč nebylo více těch, kdo v době socialistické diktatury zvolili hrdé mlčení anebo statečnou občanskou pozici.

A. Kjosev popisuje ještě výstižněji, hlouběji a málem orwellovsky odpudivou, morbidní a nebezpečnou situaci bulharského spisovatelského života ze sedmdesátých a osmdesátých let, která sotva vznikla bez přispění samotných spi-

sovatelů: „Všude jinde spisovatel píše; u nás on jednoduše JE... Plození textů je vnější a náhodný atribut hlubinného obývání spisovatelského ontosu (...) Bulharští literáti – to je komunita, jež napodobuje svou vlastní existenci."

Nechávám české čtenáře posoudit, jestli tato situace bulharských spisovatelů není dokonce horší než vše převálcovavší normalizace v Česku. Mimochodem, existuje i verze, podle níž bulharský kulturní disent existoval v tak bezvýznamném měřítku právě kvůli tomu, že se u nás nekonaly „české událostí", že jsme neměli svůj rok 1968 a pro absenci bezohledného útlaku se nespokojenost a odpor „rozlily" do jiných forem. Ano, mohli bychom mluvit o „dobře utajených" náznacích disidentského postoje v rámci bulharské oficiální literatury. Mám na mysli sahání po žánrech jako jsou historická próza, sci-fi anebo satira, tedy žánrech, které dovolují alegorickou formou, za pomoci smyšlené nebo „jiné" skutečnosti vyslovit hořké pravdy. Nutno říct, že v tomto úseku, jakož i ve folklóru nové doby, anekdotách, je reciprocita mezi českou a bulharskou literární realitou mnohem větší.

Bývalý disident Marko Gančev stvořil zajímavou hypotézu o tom, že se „bulharské události" sice nekonaly, avšak pokračují. Tím mínil jistou pasivní rezistenci vůči režimu, tak trochu švejkovské odcizení lidu ideologické mašinérii. Autor sice uznává, že Češi a Slováci spolu podobným mlčenlivým „stávkováním" dosahovali nejednou i výšin národního ducha, a lituje, že se Bulhaři něčím takovým v novější době pochlubit nemohou. Ale je zároveň názoru, že onou nepřetržitou a dokonce neviditelnou rezistencí bylo dosaženo lepšího konečného výsledku než nepokrytým odporem ostatních národů zemí východního bloku.

Inu, Bulhaři také měli svou sametovou revoluci, a to dokonce o týden dříve než Češi. Ale zůstává nepopiratelnou pravdou, že inteligence svým dějinným postojem vychovává lid. Proto snad není náhodné, že bulharský „sameťák" byl nikoli výsledkem celonárodního vzepětí, nýbrž vnitřním převratem v lůně komunistické strany (jiná věc ovšem je, že situace se vysokým, stranickým funkcionářům, kteří převrat naplánovali a uskutečnili, záhy vymkla z rukou). „Bulharský způsob disentu" se podle mne promítá jako radiace i do devadesátých let a může být vysvětlením některých paradoxů tohoto desetiletí. Například pokračujícího disidentství, někdy formou ostré opozičnosti, nejnespornějších předlistopadových disidentů – R. Ralina, B. Christova, Vl. Kostova, K. Pavlova, St. Caneva... A také – náruživé a definitivní emigrace obrovského procenta bulharské humanitní inteligence **po** roce 1989. Rozsah tohoto jevu je až hrozivě velký a člověk nabývá přesvědčení, že to jediné, co vadilo většině bulharských intelektuálů na totalitním režimu, byly nízké platy a nemožnost volně odjet do ciziny, a že jejich jediným cílem byla snad jakási „soukromá demokracie". (Trýz-

nivý pocit vlastního egoismu, zrady vůči svému národu, zřeknutí se svého vysokého poslání vykřičel jeden z těch nových emigrantů slovy: „Bože, odpusť mi, že jsem využil kříže, který jsi mi vložil do rukou, jako tyč, kterou jsem přeskočil státní hranici...“)

Tak tedy pro nemalou část bulharských intelektuálů z dob demokracie je život zase jinde. Bude vůbec někdy v jejich vlasti? Domnívám se, že dnes není v duchovním plánu pro Bulharsko osudovější otázky. Záporná odpověď by totiž zpochybnila celou bulharskou civilizační existenci – Bulharsko by existovalo v oxymoru D. Bočeva jako „vlast ve vyhnanství“.

Literatura:

S. Savčev: „Balgarskijat samizdat (Bulharský samizdat)“, *Literaturen vestnik*, č. 34, 23. 8. 1990, s. 1–4.

S. Borisova: „Georgi Zarkin. Biogram“, *Demokratičen pregled*, jaro, 1998, s. 15–216.

D. Bočev: „Rodina v izgnanie (Vlast ve vyhnanství)“, *Septemvri*, č. 1, 1990, s. 177–189.

B. Kunčev: „Na čij pogled ne vjarvam (Čímu pohledu nevěřím)“, *Septemvri*, č. 1, 1990, s. 136–141.

I. Spasov: „Radoj Ralin. Biogram“, *Demokratičen pregled*, podzim–zima, 1999, s. 666–670.

M. Gančev: „Oproštěnie i prokljatie na izmamata (Zproštění a prokletí klamu)“, *Septemvri*, č. 4, 1990, s. 4–25.

S. Igov: *Kratka istorija na balgarskata literatura* (Krátké dějiny bulharské literatury). Prosveta, Sofia, 1996.

A. Slavov: *Balgarskata literatura na razmrazjavaneto* (Bulharská literatura tání). Christo Botev, Sofia, 1994.

A. Kjosev: „Radikalen manifest. Pred balgarskata literatura njama badeshte (Radikální manifest. Bulharská literatura nemá budoucnost)“, *Literaturen vestnik*, č. 7, 11. 2. 1991, s. 2.

A. Kjosev: „Nežnite krilca na balgarskija samizdat (Něžná křidélka bulharského samizdatu)“, *Kultura*, č. 39, 28. 9. 1990, s. 5.

Hrabalova tvorba zpod normalizační kruchty

LUBOMÍR MACHALA

Upevňování politických a mocenských pozic tzv. normalizátorů, probíhající na samém počátku sedmdesátých let, bylo v literární oblasti podmíněno umlčováním a všestranným eliminováním tvůrčích i společenských aktivit spisovatelů, kteří se v předchozím desetiletí angažovali v *obrodném procesu*, nazývaném nyní *krizovým vývojem ve straně a společnosti*. Vládnoucí garnituře se podařilo zorganizovat na přelomu května a června 1972 ustavující sjezd tentokrát už loajálního Svazu českých spisovatelů, jenž ovšem čítal pouze menší část tehdejších slovesných tvůrců, navíc mnohdy druho- a třetiřadých.

Ideologické zátarasy začaly komplikovat také cestu tvorby Bohumila Hrabala (1914–1997) ke čtenářům odkázaným na knihy vydávané oficiálními domácími nakladatelstvími. Nepřeslechnutelnému sólistovi literární polyfonie „zlatých šedesátých" je tak ve staronových poměrech přisouzeno pouze místo pod pomyslnou normalizační kruchtou, z níž se s narůstající intenzitou začíná linout produkce navrátivších se koryfejů poúnorové dekády nebo dosavadních outsiderů ochotných přijmout nové „normalizační" noty.

Bohumilu Hrabalovi byly nejprve zničeny knihy vydané v roce 1970, konkrétně tedy *Domácí úkoly. Úvahy a rozhovory* (s doslovem Karola Sidona) a *Poupata. Křehké a rabiátské texty z let 1938–1952*. Zakázán byl také film Jiřího Menzla *Skřivánci na niti*, inspirovaný spisovatelovým prozaickým cyklem *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965). Tak začala dlouhá publikační pauza, přerušená teprve proslulým Hrabalovým rozhovorem v *Tvorbě* (1975), jehož některé loajální formulace (navíc s největší pravděpodobností neautentické a neautorizované) měly podstatný korektiv v souběžně otištěné *Rukověti pábitelského učně*, což patrně nedocenili organizátoři manifestačního pálení spisovatelových knih v centru Prahy, kterými byli Ivan Martin Jirous a Eugen Brikcius. (Naopak takto realizovaný Hrabalův publikační návrat přivítal Jiří Kolář, viz jeho uznalý dopis Bohumilu Hrabalovi citovaný v hra-

balovské monografii Moniky Zgustové[1] i v 15. svazku *Sebraných spisů Bohumila Hrabala*.)

Jako každá totalita, tak i socialistický režim se snažil dokládat svou legitimitu také různorodě komponovanými „kajícnými prozřeními", odvoláními či vysvětlováním vlastních „chyb" známých osobností. Po únoru 1948 tuto sebepokořující kúru prodělal mezi spisovateli například Jiří Weil, o něco později a v odlišné podobě a intenzitě rovněž Josef Škvorecký, po srpnu 1968 se kromě Bohumila Hrabala nejrůzněji „vykupovali" třeba Miroslav Holub, Jiří Šotola nebo Josef Frais. Budiž zdůrazněno, že rozhodnutí Bohumila Hrabala přistoupit na jistý kompromis s normalizační mocí výrazně pomohlo udržet v tehdejší čtenářské obci hodnotové povědomí, jelikož publikované Hrabalovy texty i ve zmrzačené podobě stále představovaly nespornou literární kvalitu.

„Spisovatel v likvidaci", jak sám sebe Hrabal tenkrát označoval, se musel v celospolečensky neutěšených posrpnových letech vyrovnávat také s krizemi ryze osobními: nedlouho po otcově smrti zemřeli strýc Pepin i maminka, u samotného Hrabala se objevily vážné komplikace zdravotní, režimní nátlak vyvrcholil policejním zákrokem při oslavě jeho narozenin, kterých se účastnil kromě jiných též bývalý předseda parlamentu Josef Smrkovský.

Z hlediska tvůrčího ovšem šlo o velmi plodné období, v němž se Bohumil Hrabal pokusil svými vzpomínkovými texty „zastavit čas" a ve kterém zúročil zkušenosti z předchozího tvárného hledání. Dosavadní „zapisovatel" se měnil ve slovesného mistra, bilancujícího vlastní život a dílo, životní odkazy svých blízkých, odvěký lidský úděl. Nejprve tak učinil ve stylově vytříbených *Postřižinách* (první verze napsána 1970, 1974smz[2], 1976), kde očima vlastní maminky (odvolávaje se přitom na Flaubertův výrok „Paní Bovaryová jsem já") zprostředkoval dění a atmosféru v nymburském pivovaře počátkem dvacátých let, v době převratných změn, krácení vzdáleností, koňských ohonů i vlasů. Všemi obdivované dlouhé vlasy si nechala ustřihnout právě vypravěčka novely a tyto postřižiny byly jedním z mnoha živelných činů, jimiž překvapovala a trápila milovaného manžela Francina, správce pivovaru. Stálý vzruch do rodiny i okolí přinášel též Francinův nespoutaný bratr Pepin, jedinečný prototyp hrabalovského pábitele, jehož krátkodobá návštěva nymburských příbuzných vyústila ve společné soužití až do konce života. A toto soužití se pak v sedmdesátých letech stalo pro Hrabala jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů.

---

[1] M. Zgustová: *V rajské zahradě trpkých plodů. O životě a díle Bohumila Hrabala*. Mladá fronta, Praha 1997.

[2] Použité zkratky: smz = samizdatová publikace; e = exilové vydání.

Během osmnácti letních dnů v roce 1971 vychrlil Bohumil Hrabal další významné dílo: *Obsluhoval jsem anglického krále* (1974smz, 1980e, 1989). Jeho podtitul *Povídky* interpretuje Miroslav Drozda[3] jako jeden ze signálů mytické povahy textu, jako obrácení od románové biografické míry začátku a konce k míře „prostředka", neuzavřeného opakovaného dění, od lineárnosti k cykličnosti, od epiky k mýtu. Pravdu má ovšem také vydavatel Hrabalových sebraných spisů Václav Kadlec upozorňující v témže sborníku *Hrabaliana*[4] (1989smz, 1990), že v knize jde vlastně o povídání hlavní postavy určené hospodským posluchačům, přičemž jeho pět částí je rámováno kontaktními průpovídkami „Dávejte pozor, co vám teďka řeknu", a „Stačí vám to? Tím dneska končím."[5] Oním protagonistou je bývalý pikolík Jan Dítě, který veškeré své snažení směřoval k tomu, aby se stal milionářem. Když se mu sen díky „válečné kořisti" jeho německé manželky konečně po válce splní, je mu zanedlouho majetek jako ostatním boháčům zabaven a posléze se z něj stává osamělý cestář, fascinující čas od času hospodu svými neuvěřitelnými životními osudy.

Podobně spontánním způsobem jako *„Anglického krále"* Hrabal napsal na jaře 1973 volné pokračování nymburských reminiscencí *Městečko, kde se zastavil čas* (1974smz, 1978e – pod názvem *Městečko, ve kterém se zastavil čas*, 1991), v němž jsou nejprve líčeny historky a příhody, potkávající bratry Francina a Pepina za „starých časů", tedy před únorem 1948. Střídání epoch jakoby prohodí také role (naturely) hlavních aktérů, Pepinovo zklidnění je však především záležitostí neúprosného stárnutí. V doslovu k této knize spisovatel určuje jako jeden z cílů svých textů spojování vitality a existenciality. Napětí mezi nimi, zrod, pulzování a mizení životní energie se v tomto čase vskutku ocitají v centru autorské pozornosti. Bez nadsázky možno konstatovat, že Hrabala přímo fascinují procesy spojené se závěrečnou fází existenčního cyklu, ono vyhasínání vitality, *zprůhledňování* bytostí i věcí... *Městečko, kde se zastavil čas* tedy není jen svébytným žalozpěvem za „starými časy", ale také (a snad i především) rozjitřenou reflexí neodvratného vytrácení všeho lidského do nebytí.

Ještě téhož roku 1973 podnikl Hrabal další pokus o zastavení času. Tentokrát v „pedagogických textech" vydávaných pod titulem *Něžný barbar* (1974smz, 1981e – jako *Něžní barbaři*, 1990) zpřítomnil padesátá léta a hlavně postavu

---

[3] M. Drozda: „Hrabalův mýtus a děj (nad Anglickým králem)", in *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala.* Pražská imaginace, Praha 1990, s. 89–94.

[4] V. Kadlec: „Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal", in *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala.* Pražská imaginace, Praha 1990, s. 11–36.

[5] Pro úplnost – stejný podtitul zvolil Hrabal později ještě pro *Slavnosti sněženek* a také pro první verzi životopisné trilogie.

svého přítele, extravagantního výtvarníka a příležitostného literáta Vladimíra Boudníka, se kterým ve společnosti Egona Bondyho pořádali pouliční výtvarné a literární seance, při nichž (a zejména při diskuzích s nimi spojenými) hledali nové cesty umění (ne nepodobné postmoderním) a zároveň své názory konfrontovali jak navzájem, tak i s jeho případnými vnímateli.

Hrabalovy práce z vrcholného období se v zásadě pohybovaly mezi dvěma poetickými póly: ten narativní dominoval v *Postřižinách* a v následujících dosud zmíněných prózách, ten reflexivně-lyrický nejvýrazněji reprezentovala *Rukověť pábitelského učně*, litanicky podané a současně kondenzované autorské krédo, odrážející „proměny osamělého pábitele od tlachala k mysliteli"[6], a také *Adagio lamentoso*, v němž se apoteóza ženské krásy stala základem pro mnohovrstevnatou montáž fragmentárních motivů, obrazů a úvah. (Sám autor považoval tuto básnickou skladbu za dovětek *Příliš hlučné samoty.*)

Na prolínání „opačně polarizovaných" textů byl původně založen Hrabalův prozaický cyklus *Slavnosti sněženek* z roku 1975. Jedna linie byla složena z „jazykových portrétů" inspirovaných svéráznými figurkami z lesního městečka Kersko, kde Hrabal trávil od počátku sedmdesátých let stále více času. Druhá linie, reflektující mimo jiné problematiku umělecké tvorby, čerpala svou sugestivnost rovněž z fantaskních prvků i z kontrastní projekce něhy a morbidity či milosrdenství a sobecké zlovůle – právě takto koncipované texty oddálily oficiální vydání této knihy. Paradoxně (ale naprosto příznačně) se nemohla stát její součástí ani *Rukověť pábitelského učně*, třebaže již byla zveřejněna (byť v proškrtané podobě) při Hrabalově časopiseckém pokání. Autor musel kromě ní vynechat *Variaci na krásnou slečnu*, *Měsíčnou noc*, *Beatrici*, včetně několika dalších částí cyklu, a rovněž učesat zbylé povídkové podobenky do uhlazenějších žánrových obrázků. Teprve tímto způsobem upravená kniha byla vypravena ke čtenářům, a to až v roce 1978.

Manifestačně-paličský akt několika mladých lidí rezonoval také v několikrát přepisované Hrabalově *Příliš hlučné samotě* (1977smz, 1980e, 1989), konkrétně v jednom z jejích hlavních témat, kterým bylo střetávání a střídání starého s novým, věčný antagonismus mezi mladšími generacemi a těmi předcházejícími. Tento text (jeho závěrečnou verzi) možno považovat za syntézu dříve zmíněné narativní tendence s tendencí reflexivně-lyrickou. Jejich propojením vznikl výrazně rytmizovaný a vznosnou češtinou podaný monolog stárnoucího baliče odpadové-

[6] S. Rothová: *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz.* Pražská imaginace, Praha 1993; německý originál 1986, s. 159.

[7] Postava Haňti, tohoto „furianta nekonečna a věčnosti" se poprvé objevila v povídce *Baron Prášil* a jejím reálným předobrazem byl Hrabalův spolupracovník ze Sběrných surovin Jindřich Peukert.

ho papíru Haňti.[7] Haňťovi se při práci dostávají do rukou literární skvosty a on jimi „proti své vůli vzdělán" medituje o smyslu lidského života a chodu našeho světa, jehož ustrojení posléze přivádí Haňťu na pokraj sebevraždy. I tento vracející se motiv dobrovolného ukončení existence (viz *Ostře sledované vlaky* ad.) potvrzuje bytostnou spojitost Haňťovy výpovědi s autorovou životní zkušeností, totéž platí o milostné epizodě s cikánečkou, která dříve, než byla zplynována v německém koncentráku, sdílela s vypravěčem byt – bývalou kovárnu „Na hrázi Věčnosti", kde ve skutečnosti bydlel od padesátých let Bohumil Hrabal.

„*Samota*" je tedy další z Hrabalových mýtotvorných autobiografií, v níž slovesné ztvárnění umocnilo myslitelský potenciál do takového výsledku, který americká kritička Susan Sontagová označila za jeden z nejvýznamnějších literárních činů dvacátého století.

Rok 1976 byl nejen rokem dokončení *Příliš hlučné samoty*, ale stal se též rokem Hrabalova knižního návratu do oficiálně vydávané literatury. Ve víceméně autentické podobě tehdy vyšly *Postřižiny*, ovšem *Městečko, kde se zastavil čas* už musel autor upravovat. Novelistický text přepsal do povídkového souboru *Krasosmutnění* (1979), přičemž vynechal některé motivy, jména a množství vulgarismů, obrousil stylistické i myšlenkové „hrany", ale též připsal několik pasáží. Výpustky a změny se týkaly konkrétně oblastí (souvislostí) politických a historických, erotických, filozofických a náboženských. Nutno připomenout, že Hrabalův „nepietní" přístup k vlastním textům byl kritizován Janem Lopatkou už v šedesátých letech, ale nutno také respektovat, že nejrůznější variování, stříhání a kombinování, kolážování textových fragmentů bylo pro Bohumila Hrabala naprosto přirozenou tvůrčí metodou a zdaleka ne vždy bylo motivováno ohledy na publikační šance. Milan Jankovič[8] tento způsob označuje jako „variační hru" a jako druhý typický Hrabalův tvůrčí postup určuje ve shodě s autorem samým „spontánní záznam", „psaní proudem", které se podvoluje zákonitostem mluvní přirozenosti a také sdělnosti. Avšak i v těchto textech psaných alla prima, což ve výtvarnictví znamená malbu definitivními tóny přímo na podklad bez podmaleb, autor škrtal – i bez cenzurních pohnutek.[9]

Normalizační editorská praxe byla velmi důsledná ve svém protimasarykovském tažení. U Hrabala dokonce došlo v titulní povídce *Krasosmutnění* v důsledku záměny postavy prezidenta Masaryka městským starostou ke zcela nonsensové deformaci povídky, inspirované celostátním truchlením za zakladatelem republiky: V městečku totiž „krasosmutnili" před prázdnou rakví se starostovou fotografií,

---

[8] M. Jankovič: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Torst, Praha 1996.

[9] Tamtéž, s. 117.

přičemž jeho tělo z neobjasněných důvodů leželo v Praze. Vzpomínaná antimasarykovská důslednost vyplyne též při srovnání explicitů *Postřižin*. V původní variantě stojí „Tuhle hustilku jsem koupila u firmy Runkas v Masarykově třídě"[10], zatímco ve vydaných *Postřižinách* firma Runkas sídlí v Boleslavské ulici.[11]

Ambivalentní povahu Hrabalových (samozřejmě i redaktorských) zákroků do textu, ale také vpodstatě komplementární vztah mezi jeho jednotlivými variantami velmi dobře ilustrují rozdílná podání historky o jedné Pepinově oblíbené slečně od Havrdů, dříve vlásenkářky u divadelní společnosti, která při zájezdovém představení *Cida* svépomocí zajistila zapomenuté umělé vousy: „‚Tak Vlastička si vyhrnula sukně a pak vzala nůžky a šmik, šmik, nastříhala si chloupky, celá se vystříhala, a že na kníry chybělo, ještě do půlky vostříhala chlupy kadeřnický pomocnici... nalípaly je na pásky leukoplasti anobrž flastrů a deset rytířů chodilo po divadle a nakrucovalo si kníry a Vlastička dostala pak od ředitele pochvalné dekrét...' – ‚Fuj, fuj,' prskal tatínek, ‚dyk mohli chytit nějakou lepru nebo filcky (...)'".[12] Dotyčná pasáž pak v oficiálně vydaném *Krasosmutnění* zní: „Vlastička poručila druhé kadeřnici, a potom si nastříhaly vlasy, tak je stříhaly, až jim to vyšlo na všechny fósy pro španělský šlechtice. A potom je nalepily na flastry, vystříhaly ty flastry s vlasama a lepily je hercům pod nos a hrálo se jim jako nikdy, všichni herci si libovali, že se jim hraje líp. Fuj, fuj, prskal otec, teď uvolníme vanu, ale sakra, vždyť ti herci mohli dostat nějakou lepru nebo choleru!"[13]

Až v kontextu původní verze plně vyzní příčina v *Krasosmutnění* zdůrazněných zlepšených hereckých výkonů včetně následující pointy celé epizody, která ovšem poněkud paradoxně chybí v „městečkovské" variantě: „Vlastička dostala vyznamenání, protože sám Cid, ten, co hrál hlavní úlohu, jí gratuloval, protože už myslel, že ztratil čuch. Cože? zařval otec (...) Čuch. Že ztratil čuch, myslel Cid, že už mu přestala vonět ženská vůně, víš?"[14]

Dobový „normalizační" tlak se nepochybně projevil v připisování, respektive ve zvýraznění motivů, které měly prezentovat sociální nespravedlnosti předešlého systému. Oproti jednolitému elegickému ladění „*Městečka*" je tak *Krasosmutnění* poněkud křečovitě a neorganicky disharmonizováno sociálněkritickými tóny.

Poslední kapitola *Městečka, kde se zastavil čas* o konci života strýce Pepina, stráveném v domově důchodců, se stala základem „pohádky" vyprávěné znova

---

[10] *Sebrané spisy Bohumila Hrabala 6.* Pražská imaginace, Praha 1994, s. 92.

[11] B. Hrabal: *Postřižiny.* Čs. spisovatel, Praha 1976, s. 149.

[12] *Sebrané spisy Bohumila Hrabala 6.* Pražská imaginace, Praha 1994, s. 137.

[13] B. Hrabal: *Krasosmutnění.* Čs. spisovatel, Praha 1979, s. 120.

[14] Tamtéž s. 121.

vypravěčkou z *Postřižin*: její životní ohlédnutí dostalo název podle operetní melodie, která zněla starobincem stále dokola a která se jmenovala *Harlekýnovy milióny* (1981, původní verze rukopisu ovšem měla název *Nymfy v důchodu*). Ve zmíněné próze se znovu dostalo ke slovu Hrabalovo uhranutí uplýváním lidské existence, její konečností, znovu je tu až zarputile hledán smysl, směřování lidského konání. V roce 1982 pak Bohumil Hrabal scelil *Postřižiny*, *Krasosmutnění* a *Harlekýnovy milióny* v triptych *Městečko u vody*.

Jiný Hrabalův pokus o spojení dvou původně samostatných textů (*Něžný barbar* a *Příliš hlučná samota*), pokus spojit „na principu zdrhovadla" příběhy dvou postav sdílejících sisyfovský osud, tento pokus o „periferijní baladu" nazvaný *Kluby poezie* (1981) bývá uváděn velmi často jako příklad neústrojných úprav, vynucených režimem. Retuší a změn lze zaregistrovat skutečně dost, v obecné rovině zde možno zopakovat vlastně totéž, co bylo na dané téma uvedeno v souvislosti s přetvářením *„Městečka"* v *Krasosmutnění*; podrobnou konfrontaci uvedených próz pak obsahují práce Susanne Rothové[15] a Heleny Koskové[16]. K těm nejzásadnějším zákrokům patří odlišná prezentace Ježíše a Lao'ce, tedy osobností, jejichž prostřednictvím Hrabal traktoval neuralgické téma rozdílů mezi mládím a stářím. V *Klubech poezie* už tyto osobnosti nejsou jmenovány, ale Haňťu navštěvují „líbezný mladík" a „stařec s pomačkaným obličejem (...) dva muži, které jsem četl tak, že jsem je uměl zpaměti, (...) poprvně jsem si uvědomil, že nejdůležitější k jejich poznání je uvědomit si, jak je který stár".[17] Příznačné jsou také záměny Friedricha Nietzscheho a jeho díla *Ecce homo* titulem Gottholda Lessinga *Rafael bez rukou* či Friedricha Schellinga J. W. Goethem. Stejně charakteristické je vypuštění zmínky o tom, že v pražských kotelnách a kanálech pracují univerzitně vzdělaní lidé a akademici. Přes nesporně negativní dopad těchto a jiných zákroků je na místě přiznat, že prolínaní příběhů dvou něžných barbarů, dvou novodobých Sisyfů (s latentním suicidiálním podtextem) si udrželo i po letech nemalý náboj působivosti, a to především díky otevření nových dimenzí pro další variování a rozvíjení stěžejních témat původních textů.

Normalizační variantu Hrabalova bilancujícího „výprodeje", upomínající na jeho podobný pokus z konce šedesátých let (zlikvidovaný nastupující novou mocí), představují dva svazky *Domácí úkoly z pilnosti* (1982) a *Život bez smo-*

---

[15] S. Rothová: *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. K poetickému světu autorových próz.* Pražská imaginace, Praha 1993; německý originál 1986.

[16] H. Kosková: *Hledání ztracené generace.* Sixty-Eight Publishers, Toronto 1987; 2. rozšířené vydání H&H, Jinočany 1996.

[17] B. Hrabal: *Kluby poezie.* Mladá fronta, Praha 1981, s. 49.

kingu (1986). Skutečnou osobní životní bilanci ale autor v těch letech teprve psal. V životopisné trilogii *Svatby v domě. Dívčí románek* (1987smz, 1987e, 1991), *Vita nuova. Kartinky* (1987smz, 1987e, 1991) a *Proluky* (1986smz, 1986e, 1991) Hrabal opět využil ženský pohled na realitu: tentokrát zachytil vlastní život očima manželky Elišky, přezdívané Pipsi. Jednotlivé části jsou odlišeny tvárným řešením, ale společná je ironie, s níž postupně zprostředkovávají jednak události z Hrabalova života (zhruba od poloviny padesátých let do začátku let sedmdesátých), jednak jeho názory na umění, ale též osudy spisovatelových přátel a blízkých.

V trilogii patrně vyvrcholila Hrabalova snaha simulovat psaným slovem přirozený mluvní projev, snaha rytmickou organizací textu ovlivňovat jeho emocionální působivost. Trilogie představuje zřejmě také vrchol autorových experimentů s interpunkcí, která je ve druhém díle *Vita nuova* zrušena zcela, což mělo maximálně usnadnit „diagonální čtení". V *Prolukách* je zase syntaktická (ale i sémantická) výstavba textu aktualizována nezvyklým a častým využíváním interpunkčního znaménka tří teček, běžně označujícího nedokončenou výpověď.

Po odmítnutí Hrabalovy trilogie v Československém spisovateli byla tato vydána samizdatově a v exilových nakladatelstvích, což vyvolalo další vlnu spisovatelova pronásledování tajnou policií. Důsledkem bylo jeho tvůrčí odmlčení, které přerušil až *Kouzelnou flétnou*, textem z pomezí beletrie a publicistiky, reagujícím na tzv. Palachův týden v lednu 1989. V průběhu roku pak autor svůj nový experiment, označovaný později „hovorová žurnalistika", rozvíjel a vzniklo volné pokračování předchozí autobiografie: série fiktivních listů konkrétní adresátce, americké bohemistce April Giffordové. Tyto „dopisy Dubence", usilující o spontánní záznam aktuálních Hrabalových myšlenek, nálad a pocitů, vyvolaných především soudobým děním v naší společnosti, vyšly později ve svazcích *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1990), *Růžový kavalír* (1991), *Aurora na mělčině* (1992) a jsem toho názoru, že dosud čekají na své objektivní zhodnocení i docenění.

Osobnost Bohumila Hrabala už v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let svébytně předznamenala polistopadovou integraci oficiálního, samizdatového a exilového proudu české literatury. Předehra tohoto procesu začínala v celospolečenském měřítku v druhé polovině osmdesátých let, kdy se v československých poměrech počal uplatňovat (sice váhavě až rozpačitě) nový sociálně-politický fenomén: tzv. perestrojka, která v mnohém popírala principy, z nichž vycházela „normalizace". Jen nepatrně pozměněná domácí vládnoucí garnitura se nepochybně právě proto přestavbovému duchu podvolovala pouze zvolna a se špatně skrývanou nechutí. Nicméně jisté projevy měnící se společenské at-

mosféry v uvedeném čase bylo možno zaregistrovat a patřilo k nim například přijetí Bohumila Hrabala do Svazu českých spisovatelů (1987); v roce 1989 mu byl dokonce udělen titul Zasloužilý umělec. Opět se objevily hlasy, upomínající na žhářskou akci z poloviny sedmdesátých let, které Hrabala kritizovaly za to, že se od obou záležitostí nedistancoval. Pro spisovatele samotného, který nebyl evidentně disponován k okázalým gestům odporu, ovšem mohly uvedené akty znamenat nezanedbatelnou satisfakci za léta příkoří a ústrků prožitá pod onou normalizační kruchtou, strávená mimo literární scénu či v jejím pozadí.

Domnívám se, že na závěr ohlédnutí za tímto obdobím, v němž bylo Bohumilu Hrabalovi přiřknuto zcela neadekvátní a nedůstojné postavení vyjádřené titulní metaforou, je užitečné připomenout, že na předchozích stránkách už vzpomenutý vehementní kritik Hrabalových úprav vlastních textů po čtvrt století sám přehodnotil své názory a v několikrát publikované stati *Bohumil Hrabal v roce 1989* se k dříve zcela zavrhovanému autorovu počínání postavil o poznání vstřícněji, jelikož seznal, že v něm dominantní roli sehrály zcela jiné principy než úlitby dobovým režimům.[18]

Text vznikl v rámci projektu podporovaného GA ČR pod č. 405/97/S017: Dějiny české literatury po roce 1945.

[18] Jan Lopatka: „Bohumil Hrabal v roce 1989", in: J. Holý (ed.): *Laudatio Milan Jankovič. Sborník k 60. narozeninám*, 1989; přetištěno mj. též in: J. L. *Šifra lidské existence*. Torst, Praha 1995, s. 269–275.

Lektorské zásahy do rukopisů Bohumila Hrabala vydávaných knižně v sedmdesátých a osmdesátých letech

MICHAL BAUER

Ve druhé polovině šedesátých let podepsal Bohumil Hrabal s nakladatelstvím Československý spisovatel několik nakladatelských smluv, avšak ne všechny byly realizovány. Smlouvu na knihu *Obsluhoval jsem anglického krále* podepsal 19. 5. 1966; měla vyjít v edici *Život kolem nás* v roce 1967. Tento text byl vydán, nikoli však ve zmíněné edici, a navíc pod jiným názvem: *Morytáty a legendy*. Původní název byl nejprve přesunut autorem alespoň do podtitulu, avšak poté byl zcela vypuštěn. I text pod názvem *Morytáty a legendy* měl být vydán v edici *Život kolem nás*, nakonec byl přeřazen a vydán mimo edice. Jiná kniha, *Strýc Pepin*, měla vyjít v roce 1968, mimo edice v nákladu 15 000 výtisků. Smlouvu na ni podepsal Hrabal ve stejný den jako u knihy *Obsluhoval jsem anglického krále*, tedy 19. 5. 1966. Dne 16. 3. 1971 poslal Jan Pilař právnímu oddělení příkaz, aby tato smlouva byla zrušena. Hrabal, označován titulem laureát státní ceny Klementa Gottwalda, obdržel z nakladatelství Československý spisovatel dopis, podepsaný mimo jiné Ivanem Skálou, z 1. 6. 1971: „Vážený soudruhu, v souladu s naším předcházejícím jednáním rušíme smlouvu na vydání Vašeho díla ‚*Strýc Pepin*', kterou jsme s Vámi uzavřeli dne 19. května 1966. Prosíme Vás, abyste na důkaz souhlasu se zrušením smlouvy podepsal a laskavě nám vrátil jedno vyhotovení tohoto dopisu." Hrabalův podpis je na dokumentu doprovozen datem 9. 6. 1971.

Na rok 1970 byly plánovány v Československém spisovateli Hrabalovy knížky *Ostře sledované vlaky* a *Taneční hodiny*. Ačkoli Hrabal podepsal obě smlouvy ve stejný den, 3. 4. 1969, vyšel jen první titul; vydání *Tanečních hodin* bylo zrušeno a Hrabal dostal, jak bylo obvyklé, 75 % honoráře. Vyúčtování bylo ovšem provedeno až v lednu 1975, autor byl o tom vyrozuměn v dubnu 1975. V Hrabalově autorské bibliografii se nachází kniha *Postřižiny*. Měla však vyjít již v roce 1972; Hrabal původní smlouvu podepsal 14. 5. 1971. Kniha vyšla až v roce 1976, nakladatelství žádalo Hrabala dopisem ze 14. 3. 1975 o prodlou-

žení smlouvy do roku 1976; autor žádost podepsal 21. 3. 1975. Poněkud složitější byla příprava vydání knihy *Slavnosti sněženek*. Hrabal původně podepsal 12. 1. 1975 nakladatelskou smlouvu s Melantrichem na výběr starších a nových povídek pod pracovním názvem *Povídky*. Podle rozhodnutí III. odboru Ministerstva kultury ČSR přejalo vydání této knihy nakladatelství Československý spisovatel, a to pod názvem *Slavnosti sněženek*.

Vydávání knih Bohumila Hrabala po obě desetiletí tzv. normalizace bylo doprovázeno značnými problémy a těžkostmi. Do rukopisů zasahovali svými poznámkami a námitkami externí lektoři, kteří žádali změny; rukopisy navíc procházely interním lektorováním. Hrabal tak své knihy upravoval podle těchto požadavků. Původní rukopis *Postřižin* byl, jako již bylo řečeno, přeřazen do plánu na rok 1976 a nově zlektorován Josefem Rybákem, který se vyjádřil kladně k vydání knihy. Text měl stejné znění, „na kterém se svého času dohodl s autorem původní redaktor A. Linke"[1], jak stojí v lektorské průvodce k vydání v roce 1976. Rybák v lektorském posudku z 8. 7. 1975 ocenil zejména to, že se Hrabal „zbavil módních nechutností a trivialit sexuálního polopornografického charakteru a přemíry slovních obhroublostí, jeho jazyk se pročistil, zvýrazněl a zhutněl, (...) umí rozvíjet jímavé lyrické pasáže, jeho vztah k figurkám zvroucněl a zbavil se sentimentality". Rybák pokládá Hrabala za humoristického spisovatele, který „si bere na mušku své maloměšťáky". Chce ho mít pouze v této rovině a odmítá ho vnímat jako autora příliš závažného: „Nechtěl bych na něm, aby nám dělal nějakou ‚socialistickou' literaturu, obávám se, že v tom by splakal nad výdělkem, že by se pokoušel o něco přehnaně nežádoucího, co v něm není a co by dělal jaksi z ochoty a dobré vůle. Obzory politiky jsou pro něho španělskou vesnicí. Ale má-li oči k vidění a uši k slyšení, bude i tak sám ze sebe tvořit literaturu v našem duchu." Jak je vidět, Rybák je velmi opatrný a za každou cenu se snaží Hrabala hodnotit ideologicky, jak je to patrné i z úvodu a závěru jeho posudku: „Po letech, kdy zpytoval své svědomí, přichází Bohumil Hrabal s novou humoristickou knížkou. (...) Knížku *Postřižiny* doporučuji vydat. Nemyslím však, že by se s ní měl dělat nějaký zvláštní rámus."

Knihu *Krasosmutnění*, při externím lektorování zněl název *Smutnění*, interně lektoroval Jan Pilař, externě Vlastislav Hnízdo (posudek je z 12. 1. 1978) a Vítězslav Rzounek (jeho posudek je ze 7. 2. 1978). V. Hnízdo nejprve popisuje Hrabalův rukopis, oceňuje autorovu evokaci minulosti a také on zdůrazňuje ideologickou rovinu uměleckého textu. „Silná a podmanivá materialistická

[1] Všechny citace pocházejí z materiálů Literárního archivu Památníku národního písemnictví, fond nakladatelství Československý spisovatel.

a synestetická imaginace Hrabalova dosahuje v této knížce podle mého soudu vrcholu a v řadě povídek je mistrovsky dokonalá (...) Tradiční autorova živelnost zavalující čtenáře gejzírem nápadů a asociací je tu většinou korigována moudrým pohledem na životní jevy a zřetelně je podřízena historicko-společenskému hodnocení. K největším kladům rukopisu patří jednoznačné odsouzení absurdity války, nacistické okupace, rasového útisku a oslava vítězství nad fašismem a příchodu Rudé armády." Opakují se, jak to je pro externí lektory Hrabalových rukopisů v sedmdesátých a osmdesátých letech trvale platné, požadavky vypustit některé erotické pasáže (spíše jejich většinu) a určitá expresivní či naturalistická vyjádření. „Knížce jako celku by prospělo utlumení některých příliš otevřených erotických pasáží a ‚drsných' reálií. Vedle již provedených úprav doporučuji na str. 8 vypustit údaj o plivání, na str. 92 vynechat pasáž o kbelíku se sádlem." Dále Hnízdo nesouhlasí s názvem *Smutnění*, požaduje pregnantněji vyjádřit hrůzu dne 15. 3. 1939 v povídce *Sextánka* a vypuštění motivu úmrtí kmotříčka v závěrečné povídce, nakonec navrhuje „opravit" stylistické nedostatky, za něž pokládá záměrnou neobratnost chlapeckého vyjadřování (velká frekvence slova „tak" nebo slovní inverze). V. Rzounek považuje *Smutnění* za nejlepší prózu, kterou Hrabal napsal. Zdá se, že nejvíce oceňuje sociální aspekt textu i jeho „politický obsah": „Proto je tu krásná kapitolka o příchodu sovětských vojáků, kteří zde jsou znovu zobrazeni jako nositelé nového lidství." To vede Rzounka k návrhům na změny v rukopisu: „Právě pro tuto vnitřní angažovanost, která vyplývá z nové, pravdivější koncepce člověka a společnosti, než jak se u Hrabala dosud projevovala, dávám v úvahu některé aspekty, které by podle mne měly být dotaženy." V textu *Krasosmutnění* má být zdůrazněno, že po prezidentově smrti truchlí (resp. krasosmutní) „lidé, jejichž svět prezident představoval (řídící učitel, hasiči, sokolové, legionáři), a nikoliv dělníci, lidé sociálně na nejnižším společenském žebříčku". V textu *Armagedon* zase Rzounek požaduje zvýraznění sociální podstaty fašismu. Lektor odmítá rovněž název *Smutnění*: „Vždyť obsah je velikým oprávněním nových časů. Tak jaké pak smutnění." Text *Řidič pražských tramvají* pokládá za anachronismus a „*Veřejné osvětlení* zcela bezprostředně navazuje na *Úmrtí v rodině*. Dokonce se tyto kapitoly vzájemně umocňují". Knihu doporučuje Rzounek vydat, vidí totiž Hrabala jako socialistického autora. „Až tato kniha vyjde, bude velikým překvapením. Umění Hrabalovo tu má rysy, pro které vstoupil do literatury (*Perlička na dně*). Uzrálo však do podoby, která je neobyčejným ziskem pro autora i pro celou literaturu. Do podoby, která svými společensko-uměleckými aspekty by se měla stát co nejdříve majetkem veřejného mínění. Má totiž svou politickou váhu, která mluví zcela jednoznačně v náš prospěch." Dne 22. 2.

1978 byly Hrabalovi sděleny připomínky obou lektorů i připomínky redakce, tedy Pilařovy, „jimž autor v převážné většině vyhověl", jak sděluje v záznamu o jednání s autorem odpovědná redaktorka Věra Pašková. Kniha tak mohla vyjít na začátku roku 1979, imprimatur celého díla je z 9. 1. 1979.

Jednou z prvních Hrabalových knih, vedle *Postřižin*, u nichž se počítalo s vydáním v sedmdesátých letech, byly *Slavnosti sněženek*. Kniha měla původně vyjít v Melantrichu, byla zde v edičním plánu na rok 1977. V srpnu 1976 – rukopis byl již v tiskárně, která chtěla začít se sazbou – byly přípravy na vydání tohoto titulu v Melantrichu ukončeny a rukopis přešel do Československého spisovatele. Pro melantrišské vydání už byly napsány tři posudky: od Miloše Pohorského (byl potom vedoucím redaktorem vydání v ČS), Štěpána Vlašína a Vlastislava Hnízda. O tom, že představitelé oficiální kultury toužili mít Hrabala mezi publikujícími autory, svědčí nejen rozhovor otištěný v *Tvorbě* 1975, č. 2, ale i úvod Vlašínova lektorského posudku: „Od vyvrcholení politické krize v letech 1968–1969 uplyne v nastávajícím roce už osm let, je zřejmě čas diferencovat mezi těmi, kdo z různých důvodů po několik let nemohli publikovat, a alespoň části z nich umožnit návrat do literatury. Pokud vím, uvažuje se o vydání knih Jiřího Šotoly, J. S. Kupky, Jiřího Suchého aj. Domnívám se, že mezi těmi, kteří by ‚v prvním pořadí' měli dostat publikační možnosti, je Bohumil Hrabal typem obzvláště vhodným. Nemýlím-li se, byl a je nestraník; jeho tvorba z šedesátých let měla své výkyvy, od společensky angažovaných *Ostře sledovaných vlaků* (1965) až po některé surrealistické texty z mladších let tvorby, které autor opožděně publikoval, naštěstí většinou jen časopisecky." Všechny posudky jsou kladné, nejméně výhrad, spíše by bylo třeba říci doporučení, lze vyčíst z textu M. Pohorského, který navrhoval vypuštění dvou povídek – *Králíčci v křídle* a *Maminčiny oči*, dále úpravu interpunkce a stylistické úpravy (nadbytečné užívání ukazovacích zájmen). Š. Vlašín kromě drobných a běžných úprav (ověření správného psaní vlastních jmen či oprava chybného užívání přivlastňovacích zájmen) upozorňuje na „nebezpečí monotónních point", na spornost ideového vyznění „trochu morbidní" povídky *Králíčci v křídle* a povídky *Beatrice* i na autorův „doslov" *Rukověť pábitelského učně* (přináší podle něj „apologii flamendrovství"), navrhuje vyřadit i titulní povídku. Velmi pozitivně hodnotí rukopis V. Hnízdo, který ovšem rovněž doporučuje vypustit *Rukověť pábitelského učně* a dále „zredukování příliš syrového vyjadřování v povídce *Beatrice* a zjemnění některých biologických motivů v povídce *Králíčci v křídle*". V nakladatelství Československý spisovatel interně – a to kladně – lektorovala knihu odpovědná redaktorka Věra Pašková, externě Jaroslav Beránek a Vítězslav Rzounek. Rukopis přinesl do nakladatelství Ivan Skála, kopii rukopisu

donesl do redakce 9. 2. 1977 Hrabal. Také J. Beránek doporučil vyřadit povídku *Beatrice*, negativně se stavěl i k poslednímu textu souboru: „Autorův smysl pro pochopení rozmanitých lidských vlastností však selhává v povídce *Beatrice*, kterou doporučuji vyřadit z povídkového souboru. Doporučuji také uvážit vhodnost Hrabalova doslovu k rukopisu. Považuji za vhodnější ponechat sbírku povídek bez autorského komentáře." Beránkův posudek je z února 1977, Rzounek 18. 3. 1977 ve svém posudku již uvádí, že povídka *Beatrice* je vypuštěna, což hodnotí kladně; rovněž pochybuje o vhodnosti závěrečného textu: „Měl by uvážit, jak se prezentuje čtenáři doslovem, který je filozofií pro snoby a ne pro člověka. Když se rozhoduje pro tento krok, kterým by posílil to nové, co se u něho objevuje (*Postřižiny*, *Maminčiny oči*), pak by jistě uvážil i *Měsíčnou noc* právě pro subjektivizaci člověka, a tedy pro zcela zjevnou falzifikaci, i když v ‚kouzelném' poetickém hávu." Závěr Rzounkova posudku je opět ideologický: „Samozřejmě vydat. Chce-li autor prospět sobě, tedy české literatuře, nespokojí se jen tím, že škrtnul *Beatrici*. Zápas o sebe je totiž zápasem za něco. To není nutné Hrabalovi vykládat. Řekl to už v knize ‚*Dům, ve kterém nechci bydlet*'. Ale pak je třeba říci, o jaký dům jde. Nechat potulovat lidi po staveništi, které si lze libovolně dotvořit, je snadnější než zaujmout naše stanovisko. A toto stanovisko přece není v rozporu s tím, oč Hrabalovi jde. Doklady v tomto rukopise jsem připomněl." Dne 25. 3. 1977 byl Hrabal seznámen s připomínkami lektorského řízení i připomínkami redakčními a rukopis si odnesl k přepracování. Dne 29. 3. 1977 „autor vrátil rukopis upravený podle připomínek". Odpovědná redaktorka 30. 3. 1977 shrnula: „Autor vypustil povídku *Beatrice*, dále svůj doslov, ztlumil některé naturalismy a upravil některá místa podle připomínek." O den později, 31. 3. 1977, schválil vydání knihy šéfredaktor Jan Pilař. Imprimatur díla je z 1. 6. 1978.

Problém byl i s výborem *Každý den zázrak*. Konalo se několik schůzek s autorem, jichž se většinou zúčastnil editor M. Pohorský, a na nich probíhala jednání o podobě výboru. Jeho konečnou podobu Hrabal schválil. Externě titul lektorovali opět V. Rzounek a J. Beránek. Pohorský chtěl představit autora ve výboru, „který by reprezentoval nejsilnější stránky jeho vypravěčského umění (...) a obsáhl různé stránky a žánrové podoby Hrabalovy tvorby". Původní návrh vypadal takto: *Úvodní slovo k Perličce na dně, Fádní odpoledne, Miláček, Večerní kurs, Smrt pana Baltisbergra, Křtiny 1947, Pražské jesličky, Baron Prášil, Chvála propadání, Pábitelé, Pan notář, Jarmilka, Chcete vidět zlatou Prahu?, Pohřeb, Dáma s kaméliemi, Diamantové očko, Romance, Legenda o Lamertzových jehlách, Morytát o Královně noci, Anděl, Na zahrádce, Pavlínka a Lucinka, Pan Metek, Slavnosti sněženek, Pan Iontek, Hostina, Lampy, Pivovarský ko-*

mín, Postřižiny, Veřejné osvětlení, Myš ukradla dítěti cumel, Krasosmutnění, Armagedon, Žlutý pták, Kmotříček, Úvodní slovo k Smutnění. Tento návrh ovšem narazil na dosti velký odpor lektorů: za problematické označili povídky *Pábitelé, Jarmilka, Legenda o Lamertzových jehlách, Morytát o Královně noci* a *Anděl*, které byly z návrhu vyřazeny, dále požadovali redukci povídek ze staršího období, proto byly vypuštěny ještě povídky *Křtiny 1947, Miláček* a *Chvála propadání*. Výbor byl poté doplněn, a to povídkami z *Postřižin*. Na základě námitek lektorů vznikl ideologicky vhodnější, avšak méně logický soubor, neboť novější povídky byly čtenářům k dispozici lépe než texty starší. Především Rzounek ovšem viděl v Hrabalově tvorbě sedmdesátých let značný předěl oproti předcházející době, proto novější prózy upřednostňoval. Vybrány tak měly být texty, které „svou tematikou mají dosah společensky nejzávažnější". Beránek odmítal podobu původního návrhu, chtěl, aby byly vybrány prózy, „kterými nám je ideově nejblíže". Odmítá zastoupení knihy *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, protože ta podle něj „sehrála v šedesátých letech ideově neblahou roli. Proč se v tomto výboru vracet k minulosti, kterou Hrabal překonal. (...) Hrabal dokazuje svou současnou tvorbou výrazně pozitivní vývoj, zbavil se módních trivialit, typických pro některé jeho dřívější knížky, jeho tvorba zhutněla, získala na životní moudrosti i v pohledu na společenský vývoj. Také ideově se postupně začíná prohlubovat talent Hrabala zobrazovat svérázné podoby lidských osudů, sesbíraných ze života. Kritičtější pohled editorů na Hrabalovu literární minulost je však pro navrhovaný výbor nezbytný!" Bylo rovněž rozhodnuto doplnit knihu o medailón o autorovi a jeho tvorbě od Radko Pytlíka, což se mělo stát „vhodným a vysvětlujícím doplněním výboru". Dne 12. 5. 1978 byl nový seznam povídek zároveň s vyjádřením redakce předložen knižnímu odboru ministerstva kultury; J. Pilař schválil vydání výboru 15. 6. 1978, kniha vyšla 27. 7. 1979.

Patrně nejvíce zasáhl V. Rzounek do podoby knihy *Harlekýnovy miliony*. Interně lektorovali rukopis V. Pašková a J. Pilař, externě opět J. Beránek a V. Rzounek. Podle záznamu o jednání s autorem jednala redakce s Hrabalem při práci na rukopisu průběžně. Hrabal se sešel dvakrát se Rzounkem, který mu sdělil své výhrady k rukopisu; na schůzce 19. 7. 1980 Hrabal na tyto připomínky přistoupil. „Připomínky a rady lektorské respektoval autor v plném rozsahu," uvádí Pašková. Lektor Beránek znovu upozorňuje ve svém posudku na údajné ideové zmatky autora, mj. píše: „Setkáváme se i s postavou Francina v historických okamžicích února 1948, kdy opouští pivovar, který přebírají do svých rukou dělníci. Zvláště v těchto místech rukopisu by měla redakce citlivě zasáhnout, např. na str. 85. Předseda závodní rady zde říká, že Francin byl na dělní-

ky hodný a laskavý, ale to mu prý přitěžuje, neboť tím lámal ostří třídního boje. Podobné ironizující invektivy svědčí o reziduích ideového zmatku autora, jehož silnou stránkou nikdy nebylo hodnocení jevů společenských. Ideově je tato Hrabalova próza poznamenána myšlenkami Ladislava Klímy, k jehož filozofii se Hrabal hlásil značnou částí dosavadní tvorby, zvláště chápáním světa v jeho kontradikčnosti. Ideové nedostatky tohoto druhu jsou odstranitelné citlivými redakčními zásahy, samozřejmě ve spolupráci s autorem. Při této spolupráci doporučuji redakci, aby se zabývala v rukopise místy, která jsou poznamenána Hrabalovým surrealistickým literárním hlediskem (nejvíce tím je poznamenán závěr rukopisu cca od str. 180)." Rzounek napsal dva lektorské posudky. První je stručný a především vyjmenovává připomínky k rukopisu: „1) Sebekritický postoj protagonistky není vždy důsledný vzhledem k vlastní své logice (označil jsem v textu). 2) Proto ani Francin není dostatečně sociálně motivován a argumenty dělníků po znárodnění pivovaru, ač jsou oprávněné, nevyznívají tak přesvědčivě, jak si to Francin i podle autora zaslouží. 3) Z tohoto důvodu je třeba uvážit (a dotáhnout) scény s představiteli revoluční moci (předseda ROH, dělnický ředitel). 4) Bylo by vhodné začlenit v závěru (smrt Pepina) postavu chlapce z *Krasosmutnění*, který tam sociálně objektivizoval sociální podstatu (nerovnost) krasosmutnění (ideologické její nadstavby). (...) Problém je zřejmě v nerovnováze konkrétnosti konfrontace a z toho plynoucí ne stejné sociální závažnosti jevů a jejich emocionální působivosti (např. laskavostí jste otupoval třídní boj, vyzní jako fráze). Podle mne to není záměrem autora, protože smysl textu je jasný: směna doby musila nastat. Proto doporučuji text dopracovat ve smyslu připomínek." Hrabal svůj rukopis skutečně přepracoval, především doplnil postavu syna, ale Rzounek nebyl spokojen s její podobou, neboť podle něj se nestal protihráčem matky: „Celý příběh se posunuje do zcela jiné roviny a věcná stránka příběhu (jeho největší cena a vyvrcholení předešlých dílů), tj. konfrontace minulosti a současnosti (nutnost sociální přeměny společnosti) ztrácí na svém opodstatnění. Vždyť jde vlastně o člověka rozumově už mimo tento svět. Přitom ovšem toto vyznění je tu bez jakékoliv motivace." Na dalších více než čtyřech stranách Rzounek v posudku ze 7. 7. 1980 vyjmenovává důvody, proč má být postava syna reprezentantem nového ideologického uvědomění, že má být symbolem nutnosti společenské přeměny, zatímco matka nedokáže pochopit sociální postavení své ani dělníků – syn proto musí být jejím protihráčem. Rzounek vyjmenoval přesně místa, u nichž požadoval úpravy, čemuž Hrabal vyhověl. Tyto úpravy byly ovšem příliš rozsáhlé, proto se Rzounek vyslovil pro jejich redukci a stručnější formulaci. Odpovědná redaktorka V. Pašková k tomu ve shrnutí lektorského řízení 5. 8. 1980 napsala: „Toto stanovisko bylo s autorem

znovu probráno a autor je v plné šíři akceptoval. Vzájemná spolupráce lektora s autorem napomohla tomu, že došlo k dotažení příběhu a k jasnějšímu dořešení toho, k čemu autor směřoval." Rukopis potom schválil J. Pilař k vydání 7. 8. 1980 a imprimatur je datován 15. 6. 1981. Trilogie *Postřižiny*, *Krasosmutnění*, *Harlekýnovy miliony*, pojmenovaná posléze *Městečko u vody*, byla vydána bez lektorských problémů – šlo o reedici všech tří titulů – v roce 1982 (imprimatur 22. 7. 1982). Stejně tak reedice *Městečka u vody* v roce 1986 (imprimatur 10. 7. 1986) byla bez problémů.

Domácí úkoly z pilnosti interně lektorovali Věra Pašková, Jan Pilař a Jan Adam, externě Vítězslav Rzounek a Radko Pytlík. Příprava tohoto titulu byla dosti zdlouhavá a problematická. Původní rukopis měl 305 stran a Rzounek ho v posudku z 11. 2. 1981 k vydání nedoporučil. Vytýká textu nesourodost, bezkoncepčnost, „věcné a politické problémy", výběr jmen umělců, o nichž se zde píše, a další věci. Proti oněm věcným a politickým problémům argumentuje takto: „Mám na mysli především historii se ‚*Skřivánky*' (začíná na str. 129). Nevím, co autor chce tímto útokem vyvolat. Jednak pochybuji, že argumentace je přesná. Jednak operuje s něčím, co dnešní čtenář nemůže kontrolovat. Nutně takto podpoří názory, že bylo v sedmdesátých letech potlačeno umění na úkor neumění. Ať je věcná podstata jakákoliv, má tento soud zobecňující význam. A to ponechávám stranou osobu režiséra Menzla. S tím souvisí opakující se zmínky o J. Hiršalovi, zmínky o J. Kolářovi a V. Gardavském. Je věcí Hrabalovou, že považuje Hiršala za básníka. Je ovšem třeba vzít tvrdě na vědomí, že Hiršal je militantní bojovník proti socialismu. O jeho činnosti v šedesátých letech mohu podat velmi konkrétní svědectví. A zcela nebásnicky je vždy spojoval s osobním prospěchem. Bohužel i J. Kolář. Dávno přestal být lumpenproletářem z Kladna, jak jsem ho znal za války. Není obtížné dokázat, že jeho úspěch za hranicemi v šedesátých a sedmdesátých letech je podmíněn jeho politickými postoji. A ty jsou opačné ultraradikalismu válečných a poválečných let. Obdobně i V. Gardavský." Na základě Rzounkova posudku Hrabal text přepracoval; druhá verze měla jen 229 stran, takže došlo k vypuštění některých textů, samozřejmě včetně těch, kde se vyskytuje jméno Josefa Hiršala či Jiřího Koláře, v obou případech s Hrabalovým označením básník, což je případ např. textů *Beseda o sladkovodním Hemingwayovi* nebo *Zápisky z besedy v Radaru*; vypuštěn byl též Rzounkem napadený text *Překrásný osud Skřivánků*. Ve druhé verzi požadoval Rzounek stále větší navázání *Domácích úkolů z pilnosti* na trilogii *Městečko u vody* a na *Slavnosti sněženek*, píše o „nebezpečí naturalismu", především v textu *Růžová družička*, který navrhl vyřadit, chce, aby závěr knihy více reagoval na současnost a aby malíři v knize zmínění byli představeni ukázkou z tvorby. Po pro-

vedení těchto úprav bylo podle Rzounka možno rukopis vydat knižně. Třetí Rzounkův lektorský posudek, z 26. 7. 1981, je stručný: „Přečetl jsem třetí verzi. Podstatné připomínky k druhé verzi rukopisu byly splněny. Jde o mé návrhy, uvedené pod bodem 1 až 3. Jen bych přece ještě prověřil všechna jména. Rukopis má do jisté míry charakter vzpomínek a vzpomínat se [má] ten, kdo je toho hoden. Další připomínky nemám a doporučuji svazek vydat." (Z uvedeného citátu je patrno, že někdy lektoři sice nabádali k opravám překlepů a interpunkce, ale sami se chyb dopouštěli.) Redakční příprava knihy probíhala takto: 9. 3. 1981 se sešla výtvarná rada za účasti Hlavsy, Jedličky, Sklenáře, Vaňka a Vondráčka, na níž byli probráni jednotliví malíři, o nichž Hrabal v rukopise psal – bez námitek; 10. 3. se konala schůzka Hrabala s redaktory Paškovou a Adamem, autor byl seznámen s připomínkami a odnesl si rukopis k přepracování; 31. 3. 1981 přinesl Hrabal upravený rukopis, z něhož vyřadil texty *Pokus o portrét Milana Jankoviče*, *Beseda o sladkovodním Hemingwayovi*, *Překrásný osud Skřivánků*, *Zápisky z besedy v Radaru* (v zápisu je uveden název *Besedy z Radaru*) a *Love story*, dále *Sešitek nerozlišujících pozorností* (v 15. svazku Sebraných spisů Bohumila Hrabala *Kdo jsem* je otištěn text pod názvem *Sešitek nerozlišující pozornosti*) byl upraven, rozčleněn a vsunut do textu, Hrabal byl pro samostatné vydání anekdot. Po druhé Rzounkově lektuře Hrabal doplnil závěrečnou část, vyřadil povídku *Růžová družička* a provedl ještě další úpravy. (Povídka *Růžová družička* byla otištěna v deníku Práce 21. 3. 1981, objevuje se i název *Družička*, resp. *Drůžička* ve strojopisném vydání *Postřižiny*, Edice Petlice 1974, její předchozí variací je text *Peruť imbecility*, např. ve strojopisu *Čtyři texty*, z roku 1970.) Pytlíkův posudek byl podstatně kladnější než Rzounkův, avšak Pytlík dostal do rukou až třetí verzi rukopisu. Druhá verze byla totiž dodána Rzounkovi k lektuře 13. 4. 1981, ten ji vrátil s posudkem 21. 4., o den později byl s posudkem seznámen Hrabal, který 11. 5. přinesl novou verzi závěrečné části, 9. 6. dostal rukopis k lektuře Pytlík a odevzdal jej 2. 7. Dne 13. 7. byla s Hrabalem probrána jména v rukopisu a po třetím Rzounkově posudku podepsal Pilař 4. 8. 1981 souhlas s vydáním knihy, k němuž došlo 26. 7. 1982.

Výbor z povídek *Hovory lidí*, připravovaný Radko Pytlíkem k Hrabalovým sedmdesátinám, posuzovali v listopadu 1982 František Buriánek a Jaromíra Nejedlá. Ve výběru povídek byly opět prováděny změny, Pytlík původně navrhoval tyto povídky: *Večerní kurs*, *Baron Prášil*, *Setkání*, *Jarmilka*, *Automat svět*, *Bambini di Praga*, *Smrt pana Baltisbergra*, *Podvodníci*, *Pražské jesličky*, *Legenda o Lamertzových jehlách*, *Na zahrádce*, *Lucinka a Pavlínka*, *Hostina* a *Taneční hodiny*. Problém nastal s povídkou *Setkání*, k jejímu chystanému zařazení Buriánek uvedl: „Jen k návrhu na zařazení rukopisného textu *Setkání* se

nemohu vyjádřit, protože jej neznám (pokud by to však byl text, který byl otištěn s názvem *Setkání a návštěvy* v knize *Poupata* vydané Mladou frontou v r. 1970, nedoporučoval bych tuto prózu, ale jde pravděpodobně o něco jiného, že?)." Pytlík, jenž byl seznámen za účasti vedoucího redaktora B. Svozila s oběma posudky 7. 12. 1982, vyřadil povídku *Setkání* a nahradil ji – vzhledem k tomu, že došlo ke značnému snížení rozsahu knihy – povídkami otištěnými ve výboru *Každý den zázrak* (*Pan notář, Diamantové očko, Romance* a *Emánek*), na začátek zařadil krátký text *Setkání* z Hrabalovy bibliofilské prvotiny *Hovory lidí* a naopak přeřadil *Taneční hodiny* více doprostřed výboru. (Editor oznámil změny v uspořádání výboru 9. prosince.) J. Nejedlá doporučila opatřit knihu doslovem, medailónem autora a ediční poznámkou (doslov tedy napsal R. Pytlík) a zarámovat výbor dvěma texty z *Domácích úkolů z pilnosti* (což bylo odmítnuto). Na Hrabalovo přání byla jako závěrečná zařazena povídka *Pan Iontek*. Jan Pilař, už jako ředitel nakladatelství, schválil dílo k vydání 22. 2. 1983, imprimatur je z 3. 4. 1984.

Rukopis *Život bez smokingu* lektorovali, po lektuře redakční, Vítězslav Rzounek a Hana Hrzalová; oba jej obdrželi v září 1985. V obou posudcích se objevily námitky. Rzounek psal o „metafyzickoindividualistickém" charakteru autora a „metafyzickoidealistické" podstatě a mj. uvedl: „Za nejzávažnější ovšem považuji vliv, který bude mít na mladé čtenáře pro svou ‚nonkonformnost'. Sugestivní rys rukopisu je v manifestaci nezávislého postoje ke světu, v možném ‚vyprázdnění' společenského obsahu člověka." Pro Rzounka se problémovou stala především próza *Autíčko*; v jeho posudku se znovu objevuje pojímání uměleckého textu jako ideologického nástroje. „Vydání rukopisu tedy není obvyklá otázka umělecké úrovně. Je to otázka kulturně politická a tak také rukopis posuzuji. Pro redakci je to otázka profilu nakladatelství. Vydat či nevydat však nelze řešit měřítky obvykle uplatňovanými. Právě probíhající fórum v Budapešti nám připomíná stanovit jasnou linii vnitřní situace ve vydávání literatury u nás. Protože nic takového neexistuje, je zřejmě nutné, aby si ji praxe vytvořila. Jsem proti bezbřehosti. Rukopis musí mít znaky, které ho přece jen v jisté míře spojují s naší nejvlastnější socialistickou kulturou. V tomto případě je východisko k dotvoření rukopisu doslov samotného autora. Zde říká, že nejednou ho realita donutila k tvorbě realističtější a tedy i problematice bližší neindividualistickému pojetí života a umění." Proto Rzounek požadoval upravit povídku *Autíčko*, doplnit soubor jedním či dvěma realističtějšími texty a „využít autorova vyznání ‚proč píše' ke krátkému doslovu nebo spíše dialogu autora a komentátora (bylo by to ve stylu knížky), v níž přece jen bude poukázáno na meze zde vyjádřených představ a jejich možné důsledky, proti nimž míří rea-

lističtější část Hrabalovy tvorby". Bez těchto úprav nedoporučuje Rzounek vydání knihy, zároveň je však proti prostému odmítnutí rukopisu. Ostatně všichni lektoři věděli, že jde o velkého spisovatele, jen ho chtěli dostat mezi představitele socialistické literatury. Také Hrzalová se v posudku nejvíce negativně vyjádřila k textu *Autíčko*: „Jediná próza by si zasloužila buď přepracování, anebo – není-li přepracování možné – vyřazení ze souboru. Jde o prózu *Autíčko*, která se vyděluje z celku knihy. Mnohé se v ní opakuje, nefunkčně, zbytečně, především však nedosahuje předpokládaného účinku, nesměřuje ke katarzi. Hrabal jí chtěl vyjádřit – alespoň tak se domnívám – zodpovědnost člověka za svět, v němž žije, za to, aby to byl svět skutečně lidský. Napsal však místo toho text zbytečně drastický, útočící na čtenářovy nervy i vkus, text, který mimoděk odhaluje Hrabalovy slabiny – přecenění určitých faktů, detailů, přisouzení jim významu, který rozhodně nemají, ‚kulhá' zejména pokus srovnat nelidskost vůči světu zvířecímu s nelidskostí fašismu a těch, kdož rozdmychávají oheň války. Próza by potřebovala zhutnění, ideového vyjasnění, tak aby zůstalo, co je na ní – po mém soudu – nejcennější: Hrabalovo vyznání osobního pocitu zodpovědnosti za svět, v němž žije, vyjádření momentů určité vnitřní, tvůrčí, lidské krize. Ve zpracování, které předkládá současná podoba, jsou motivy rozmělněny a přivedeny ad absurdum." K úpravám textů docházelo již při redakční lektuře; 29. 10. 1985 se konala schůzka Hrabala se Rzounkem, kde Rzounek sdělil své připomínky; 1. 11. odevzdal Hrabal upravenou verzi rukopisu s doplňujícím textem; 14. 11. byla tato verze dána k posouzení Rzounkovi; 15. 11. byl Hrabal opět v redakci, kde provedl úpravy na základě posudku H. Hrzalové. Ve shrnutí lektorského řízení stojí: „Oba lektoři dali Hrabalovu rukopisu po splnění připomínek své placet. Vzhledem k tomu, že autor vyšel jejich připomínkám vstříc, lze svazek ke schválení doporučit." To učinil Pilař 25. 11. 1985 a kniha vyšla 7. 8. 1986.

Poslední Hrabalovou knihou vydanou nakladatelstvím Československý spisovatel v osmdesátých letech je soubor *Tři novely* (*Ostře sledované vlaky*, *Taneční hodiny* a *Obsluhoval jsem anglického krále*); nakladatelskou smlouvu podepsal Hrabal 28. 6. 1988, za nakladatelství ji podepsal mimo jiné Pilař, a to 21. 6. 1988. Návrh na uzavření nakladatelských smluv je již ze 7. 6. 1988. Kniha vyšla jen o něco více než dva měsíce před listopadem 1989. V roce 1989 byla ještě vydána, v Odeonu, *Příliš hlučná samota* a vyšel i výbor *Chcete vidět zlatou Prahu?*, který pro Mladou frontu sestavil Jaromír Pelc. Nakladatelskou smlouvu na samostatné vydání knihy *Obsluhoval jsem anglického krále* podepsal Hrabal 12. 12. 1989, k svému podpisu zapsal i místo, kde k podepsání došlo – U Tygra. Kniha byla vydána za půl roku a od té doby byl již Hrabal zba-

ven nutnosti setkávání s lektory a nemusel své texty upravovat, aby mohly vyjít knižně.

Jak je patrno, hlavním Hrabalovým lektorem byl v období sedmdesátých a osmdesátých let Vítězslav Rzounek, který si byl dobře vědom toho, že Hrabal je významným spisovatelem, proto se snažil o to, aby jeho knihy – ovšem ne všechny – byly vydávány, ale až po úpravách, leckdy dosti značných. Neblaze se tak podílel na knižní podobě Hrabalových textů, neboť Hrabal tyto připomínky akceptoval (byl nucen akceptovat, když chtěl, a protože chtěl, aby jeho knihy vycházely). Dnes jsou k dispozici Hrabalovy sebrané spisy, vydané zásluhou Pražské imaginace, v nichž jsou v edičních poznámkách zmínky o úpravách Hrabalových rukopisů, a čtenář má možnost se seznámit i s texty vypuštěnými z knižních vydání nebo s původní podobou rukopisů. (Četba lektorských posudků se stává dokladem správnosti publikování textů v Hrabalových spisech ze strojopisů, příp. rukopisů, jestliže se dochovaly.) Porovnání předlistopadových oficiálních Hrabalových knih a vydání v edici jeho sebraných spisů naznačuje jako jeden z faktorů mimo jiné stav umělecké svobody v totalitním režimu, který v Československu byl. Námitky lektorů byly v první řadě motivovány ideologicky, aby Hrabala bylo možno zařadit mezi marxistické autory nebo alespoň takové autory, kteří souhlasí se společenským (resp. politickým) vývojem v Československu v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. Vydávání Hrabalových knih bylo i dobrým obchodem: autor platil třicetiprocentní daň, jeho knihy vycházely v poměrně velkých nákladech a vždy se prodaly. Je jistě možno vést diskuze o tom, jak dalece musel Hrabal ustupovat připomínkám lektorů; o konkrétní a detailní podobě těchto jednání vědí pouze jejich účastníci – dnes mám na mysli hlavně bývalé redaktory především nakladatelství Československý spisovatel. Hrabalova argumentace byla podobná jako v případě reakce na negativní postoj k rozhovoru, jenž byl otištěn v *Tvorbě* v roce 1975: jak je uvedeno v ediční poznámce k 15. svazku Hrabalových spisů *Domácí úkoly*, „reagoval po svém, shrnul jednak ohlasy svého díla v zahraničí, jednak své stále nepublikované texty". Svou svobodu si tedy uchoval v textech do oficiálních nakladatelství nezadaných, které vznikaly souběžně s prózami knižně v sedmdesátých a osmdesátých letech v Československu publikovanými. Bohumil Hrabal je tak příkladem autora pohybujícího se v oblasti permanentního svazování a omezování umělecké svobody, z níž se pokoušel unikat svým stylem života a psaním textů publikovaných jako černé tisky. I to může být způsob života v totalitární společnosti.

Kauza Ivana Polanského

Sjednocení vydavatelů samizdatu v Československu

PETR BLAŽEK

Ohlášené téma konference, vymezené zvoleným podtitulem setkání, nepřímo potvrzuje jednu závažnou skutečnost. Několik let po rozdělení Československa dochází, zejména na české straně, k značnému rozvolnění kulturních vztahů mezi oběma společnostmi. Tento proces rovněž potvrzuje předchozí převažující rozdílné vnímání společného státu na české a slovenské straně, jež vedlo k rozpadu Československa. Hlavním zdrojem konfliktů byla v tomto kontextu skutečnost, že po vzniku společného státu slovenská veřejnost neakceptovala z historických důvodů oproti české straně novou (československou) identitu. Rozdíly byly zároveň důsledkem asynchronního průběhu různých stránek modernizačních procesů obou společností.[1]

Přestože se téma rozpadu společného státu stalo předmětem řady odborných či publicistických studií různé kvality, nebyla dostatečná pozornost věnována období bezprostředně předcházejícímu poslední etapě společného soužití. Období tzv. normalizace přitom mělo zásadní podíl na formování postojů pozdějších polistopadových politických elit k tzv. slovenské otázce. Záměrem tohoto historického analytického příspěvku je připomenutí kauzy vydavatele samizdatových tiskovin Ivana Polanského, která sehrála na konci osmdesátých let významnou úlohu v prohloubení spolupráce mezi českými a slovenskými opozičními skupinami a zároveň přispěla k sjednocení vydavatelů samizdatu z celého Československa na jedné obranné rovině. Touto kauzou byla část pozdější české polistopadové politické elity vzešlá

[1] D. Kováč: „Česko-slovenská štátnosť v kontextu slovenských dejín. Otázka kontinuity a diskontinuity", in: *Československo 1918–1938: Osudy demokracie ve střední Evropě* 1. Historický ústav Akademie věd České republiky, Praha 1999, s. 23–29. J. Musil: „Česká a slovenská veřejnost. Skica srovnávací studie", *Sociologický časopis* 29, č. 1, 1993, s. 9–24.

z opozičního hnutí poprvé výrazně konfrontována se slovenským nacionalismem.[2]

Kauza Ivana Polanského

Dne 5. listopadu 1987 byl státními orgány zadržen a vzat do vazby dvaapadesátiletý technický úředník Ivan Polanský z Nové Dubnice. Současně byla v jeho bytě a na chatě provedena opakovaná domovní prohlídka. Bylo zabaveno přes tisíc položek, včetně psacího stroje či cyklostylu. Velký rozsah samizdatové produkce Ivana Polanského dokládá středně velké dodávkové auto, v němž příslušníci Státní bezpečnosti zabavené věci odvezli. Katolický aktivista byl obviněn z podpory a propagace fašismu (trest odnětí svobody v rozmezí tří až osmi let), neboť vedle převážně náboženských textů připravil a distribuoval také dvě čísla samizdatového sborníku *Historický zápisník*. Obě publikace byly věnovány kontroverzním osobnostem slovenských dějin: Jozefu Tisovi a Andreji Hlinkovi. Některé další zabavené texty navíc otevřeně kritizovaly ateistický charakter komunistického režimu.[3]

Ivan Polanský se věnoval vydávání samizdatových textů dlouhou řadu let a patřil v této oblasti na Slovensku k nejagilnějším. Podle svých vzpomínek založil již na SPŠ chemické v Bánské Bystrici, kde maturoval v roce 1955, spolu se spolužáky skupinu Slováci, která vydávala samizdatový časopis o slovenských dějinách.[4] Od sedmdesátých let se především podílel na vydávání několi-

---

[2] Kauzou Ivana Polanského se v různém rozsahu a souvislostech zabývali následující autoři – Redactorus [H. Chromý]: „Ivan Polanský – náš slovenský kolega", *JAZZsTOP*, samizdat, 2, č. 6, 1988, s. 1–2; J. Čarnogurský: „Prípad Ivan Polanského", *Bratislavské listy*, samizdat, 2, č. 1, 1989, s. 3–4; P. Uhl: „Dovoz nezávislé literatury", in: *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech*. Primus, Praha 1995, s. 71–74; V. Prečan: „Poznámka o vztahu Čechů a Slováků", in: V. Prečan: *V krudeném čase: Výběr ze studií, článků a úvah z let 1973–1993*. Doplněk, Praha–Brno 1994, s. 487–494; J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969–1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 75–108; J. Rychlík: *Češi a Slováci ve 20. století. Česko-slovenské vztahy 1945–1992*. Academic Press–Ústav T. G. Masaryka, Bratislava–Praha 1998, s. 292–295; R. Lesňák: *Listy z podzemia: Súborná dokumentácia kresťanskej samizdatovej publicistiky na Slovensku v rokoch 1945–1989*. Bratislava 1998; J. Gruntorád: „Samizdat", in: *Za svobodu a demokracii I.: Odpor proti komunistické moci*. Karolinum, Praha 1999, s. 145–155. Hlavním pramennou základnou pro tento příspěvek byly fondy soukromé knihovny Libri prohibiti, kde je uložena sbírka samizdatových periodik a dokumentů Výboru solidarity s Ivanem Polanským, včetně kopií soudních spisů.

[3] Sdělení VONS č. 706: „Další útok proti samizdatu – Ivan Polanský uvězněn", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 10, č. 16, 1987, s. 13; Redactorus [H. Chromý]: „Ivan Polanský – náš slovenský kolega", *JAZZsTOP*, samizdat, 2, č. 6, 1988, s. 1.

[4] J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969–1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 77–83.

ka samizdatových periodik s náboženským zaměřením: *Zborník vysielaní Vatikánského rozhlasu* (1970–1975), *Náboženstvo a súčasnosť* (1982–1989, 36 čísel), *Serafínský svet* (1982, 1984, 1986–1989, 22 čísel), *Pokoj a dobro* (1983, 1985, 5 čísel) a *Výber* (1984–1987, 26 čísel). Ivan Polanský většinu z nich pouze vydával, pouze posledně jmenovaný časopis, v němž byly otištěny převzaté články z exilových časopisů, domácích samizdatových periodik a přepisy relací Rádia Svobodné Evropy, Hlasu Ameriky a Rádia Vatikán, připravoval také jako redaktor. Náklad jednotlivých čísel byl pravidelně okolo 500 kusů.[5]

V září 1979 byl Ivan Polanský spolu s desítkami dalších osob vyslýchán během velkého zásahu Státní bezpečnosti, v rámci tzv. akce Lekce, proti vydavatelům katolického samizdatu okolo brněnského tiskaře Josefa Adámka. V souvislosti s tímto případem, kdy byla v bytě Ivana Polanského provedena domovní prohlídka, bylo jeho jméno poprvé zmíněno ve sdělení VONS.[6]

V prostředí tajné církve na Slovensku, jejíž ústřední postavou byl biskup Ján Korec, se Ivan Polanský snažil prosadit také vydávání historických textů s národní tématikou. V roce 1986 připravil první číslo zmíněného *Historického zápisníku*, věnované katolickému knězi, luďáckému politikovi a prezidentovi Slovenského státu Jozefu Tisovi.[7] Na okolnosti vydání prvního čísla, kde byly otištěny převážně soudobé texty, Ivan Polanský později vzpomínal: „Keď to číslo dostal pán biskup Korec a videl nadpis *Dr. Jozef Tiso*, rozčúlil sa. Nechcel, aby katolíkov pre takýto samizdat označovali za klérofašistov. Až po prečítání konstatoval: ‚Je to celkom dobré.'"[8] Na doporučení biskupa Jána Korce přestal Ivan Polanský na jeden rok s vydáváním samizdatových tiskovin a teprve poté připravil druhý sborník, o Andrejovi Hlinkovi.[9] Třetí číslo *Historického zápisníku*, o Miroslavu Rostislavu Štefánikovi, již nebylo distribuováno. Při jeho přípravě byl Ivan Polanský zatčen a celý náklad byl zabaven.[10]

---

5 R. Lesňák: *Listy z podzemia: Súborná dokumentácia kresťanskej samizdatovej publicistiky na Slovensku v rokoch 1945–1989*. Bratislava 1998, s. 18, 22, 28–29; J. Čárnogurský: „Slovenské samizdatové časopisy", *Bratislavské listy*, 5, č. 12, 1993, s. 6–7.

6 Z textu sdělení je zřejmé, že Ivana Polanského osobně členové VONS neznali: „? Polanský, Dubnice, vyslýchán pravděpodobně v říjnu". Sdělení VONS č. 159: „Další tažení proti katolické samizdatové literatuře, Informace o Chartě 77", samizdat, 3, č. 2, 1980, s. 4–6. Srovn. Sdělení VONS č. 195: „Souhrnné sdělení o dosavadních případech VONS", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 3, zvláštní číslo, říjen 1980, s. 12; J. Cuhra: *Československo-vatikánská jednání 1968–1989*. ÚSD, Praha 2001, s. 129–130.

7 „Dr. Jozef Tiso, prvá hlava po Svätoplukovi v našich dejinách", *Historický zápisník*, samizdat, 1, č. 1, 1986, 64 s.

8 J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969–1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 84.

9 „Za Boha život, za národ slobodu!", *Historický zápisník*, samizdat, 2, č. 1, 1987, 43 s.

10 Rozhovor s Jiřím Gruntorádem, Praha 13. květen 1999; J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969–1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 99.

Apologetické sborníky o Jozefu Tisovi a Andreji Hlinkovi se především snažily o rehabilitaci těchto osobností. Hlavním záměrem vydavatele bylo prokázat, že oběma slovenským politikům byly fašistické a rasistické postoje cizí.[11] Ida Polanská, manželka vězněného katolického aktivisty, popsala důvod otištění soudobých textů v dopise redakci *Rudého práva*, které otisklo na konci června 1988 demagogický článek o Polanského údajné propagaci fašismu: „(...) v podstate ide o nepolemické predloženie niektorých faktov so snahou čeliť osočovaniu katolíckej církvi na Slovensku a jej predstaviteľov z údajnej fašizácie spoločenského života vo vojnových rokoch. Články tohoto druhu se u nás dodnes v oficiálnej tlači objavujú a obviňujú katolícku cirkev z toho, na čom skutočne nemá podiel. A ak sa také tendencie do istej miery snad vyskytli, boli celkom mimo nej."[12]

V průběhu vyšetřování bylo původní obvinění z podpory a propagace fašismu změněno na obvinění z podvracení republiky ve větším rozsahu a ve spojení s cizí mocí.[13] Pro Ivana Polanského znamenala změna paragrafu zhoršení situace, neboť obvinění z podvracení republiky patřilo k vůbec nejvíce obtěžkaným vyhlídkami na dobu strávenou ve vězení. U soudu mohl být obžalovaný v případě odsouzení honorován trestem v rozmezí tří až deseti let. Obžalobu proti Ivanu Polanskému vypracoval s použitím stalinistické frazeologie zástupce krajské prokuratury v Bánské Bystrici JUDr. Jozef Ondruš.[14]

---

[11] Idealizace poměrů Slovenského státu a myšlenka samostatného státu byla v osmdesátých letech živá na Slovensku zejména v rodinách, které byly spojeny s režimem bývalého luďáckého státu. Obdobným způsobem se o rehabilitaci Jozefa Tisa a dalších představitelů Slovenského státu pokoušelo po druhé světové válce několik exilových luďáckých historiků, zejména Jozef M. Kirschbaum, Stanislav J. Kirschbaum, Milan S. Ďurica či František Vnuk. Srovn. J. Rychlík: *Češi a Slováci ve 20. století. Česko-slovenské vztahy 1945–1992*. Academic Press: Ústav T. G. Masaryka, Bratislava–Praha 1998, s. 23, 295–297; M. Trapl: „Politické strany v exilu", in: P. Marek a kol.: *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861–1998*. Gloria, Rosice u Brna 2000, s. 354.

[12] Z dopisu Idy Polanské, *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 14, 1988, s. 14-15. Obdobným způsobem se o obou sbornících vyjádřil v březnu 1989 Ján Čarnogurský v rozhovoru s Evou Kantůrkovou, který byl otištěn v samizdatovém časopise *Alternativa*: „Ivan Polanský sa pokúsil rehabilitovať Jozefa Tisu a Andreja Hlinku v samizdatovom vydaní dobových textov o nich. Dostal za to štyri roky. To je dôkazom, že zatiaľ nie sú podmienky pre svobodné skúmanie tejto časti slovenských dejín." Rozhovor Evy Kantůrkové za redakci *Alternativy* s Jánem Čarnogurským o Slovensku a Slovácích, in: R. Hlušičková – B. Císařovská: *Hnutí za občanskou svobodu 1988–1989: Sborník dokumentů*. Maxdorf, Praha 1994, s. 102.

[13] Sdělení VONS č. 748: „I. Polanský stíhán pro podvracení republiky", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 9, 1988, s. 15; Sdělení VONS č. 767: „Zdravotní stav Ivana Polanského vzbuzuje obavy", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 9, 1988, s. 4.

[14] V obžalobě bylo zdůrazněno, že „podvratný charakter vydávaných nelegálných písomností a ich autorov je evidentný už aj z toho, že čitatelov nabádajú zakládať v širšom rozsahu nelegálne vydavatelstva, vytvárať redakčné tími, zabezpečiť dobré rozmnožovacie stroje, priestory (...)". Redactorus [H. Chromý]: „Ivan Polanský – náš slovenský kolega", *JAZZsTOP*, samizdat, 2, č. 6, 1988, s. 1.

Senát krajského soudu v Banské Bystrici za předsednictví JUDr. Arnošta Škorpila uznal 17. června 1988 Ivana Polanského vinným z uvedeného trestného činu a uložil mu nepodmíněný trest odnětí svobody na čtyři roky. Odvolací řízení, během kterého byl 30. srpna 1988 potvrzen původní rozsudek, proběhlo v Bratislavě v budově Nejvyššího soudu SSR, jemuž předsedal JUDr. Pavol Toman. Atmosféra odvolacího řízení připomínala padesátá léta, neboť do soudní síně měli vedle „angažované veřejnosti" přístup pouze příbuzní souzeného. Od poloviny září 1988 byl Ivan Polanský, který měl značné zdravotní problémy, vězněn v NVÚ MS v Rožumberku.[15] Po vynesení původního rozsudku zbyla vedle odvolání také další možnost, jak dosáhnout propuštění Ivana Polanského – pomocí případné prezidentské amnestie. Manželka Ivana Polanského se již 30. června 1988 pokusila bez úspěchu využít této cesty k zastavení trestního stíhání.[16]

Přijatelné vyústění celého případu umožnila amnestie prezidenta republiky Gustáva Husáka, vyhlášená 27. října 1988 k výročí založení společného státu. Ivan Polanský popsal okolnosti svého propuštění lakonicky: „(...) odpustili mi dva roky. V base som bol viac ako rok, čo bola po amnestii polovica trastu. Teda, mohol som požiadať o podmienečné propustenie, čo som aj využil. O propustenie sme sa hlasili desiati. Z toho traja politickí. Zo všetkých som bol propustený iba ja."[17] Vězněný vydavatel samizdatové literatury podal 11. listopadu 1988 žádost o podmíněné propuštění, kterému okresní soud v Rožumberku vyhověl na veřejném zasedání 15. prosince 1988.[18]

Kauzu Ivana Polanského uzavřel 25. listopadu 1989 opět poslední komunistický prezident Gustáv Husák. Na návrh Výboru československé veřejnos-

---

[15] Sdělení VONS č. 789: „Odvolací řízení s Ivanem Polanským", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 16, 1988, s. 10; Sdělení VONS č. 791: „Rozsudek nad Ivanem Polanským potvrzen", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 16, 1988, s. 10–11. „Dokument Charty 77 č. 46/88: Recidiva stalinské justice", *Informace o Chartě 77*, samizdat, r. 11, č. 16, 1988, s. 7–8.

[16] Manželka Ivana Polanského v dopise Gustávu Husákovi uvedla: „Vážený pán prezident, máte u nás povesť rozvážneho politika, ktorý po udalostiach r. 1969 so štátnickou múdrosťou zabrzdil hroziacu vlnu riešenia politických problémov spoločnosti násilnosťami politických súdnych procesov. Známe je tiež, že podobné politicky i morálne odsúdeniahodné procesy 50. rokov, ktoré kruto a nespravodlivo zasiahli i Vás osobne, viedli vo svojich neriešených dôsledkoch v podstate k politickej kríze v rokoch 1968–69. Podobne počínanie ani teraz nemôže byť záujmom štátu a nič to nerieši, jako neriešilo ani vtedy, naopak, je to cesta ku krízam." *Žádost Idy Polanské o zastavení trestního stíhání*, Nová Dubnice 30. června 1988, kopie strojopisu 2 strany A4, Sbírka dokumentů Výboru solidarity s Ivanem Polanským, Libri Prohibiti.

[17] J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969–1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 107.

[18] Sdělení VONS č. 854: „Soudní jednání o podmíněném propuštění Ivana Polanského", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 21, 1988, s. 10; Sdělení VONS č. 865: „Ivan Polanský propuštěn", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 22, 1988, s. 16.

ti pro lidská práva a humanitární spolupráci, federální vlády a jednotlivých občanů zastavil trestní stíhání proti sedmnácti čs. občanům a nařídil jejich propuštění z vazby, některým pak prominul zbytky trestu. Mezi touto částí byl i Ivan Polanský, jemuž byl prominut podmíněný trest.[19] Definitivní tečku za celým případem udělala soudní rehabilitace; proběhla však teprve v následujícím roce. Ještě do března 1990 splácel Ivan Polanský výlohy za své věznění.[20]

Výbor solidarity s Ivanem Polanským

Po propuštění Ivana Polanského otiskl Ján Čarnogurský v samizdatových *Bratislavských listech* svůj rozsáhlý komentář k této kauze. Podle jeho názoru neodhadl Ivan Polanský únosnost publikovaných textů, které se staly vhodnou záminkou pro jeho odsouzení. Právě tato skutečnost byla zřejmě hlavním důvodem, proč se na obranu vězněného vydavatele samizdatových textů otevřeně neozvaly slovenské exilové skupiny, obávající se obvinění z klerofašismu. Podle Jána Čarnogurského zpočátku bylo obtížné získat podporu také přímo na Slovensku mezi samotnými věřícími: „Podporu Ivana Polanského rozhýbal pražský Výbor na obranu nespravedlivo stíhaných pod záštitou Charty 77. (...) VONS sa neobzeral na ideologické, politické či iné ohľady, ale vychádzal dôsledne z právnej nepodloženosti trestného stíhania."[21]

Petr Uhl později potvrdil, že kauza Ivana Polanského nevyvolala mezi členy VONS vážnější rozpory: „Brali jsme se například za slovenského katolického aktivistu Ivana Polanského, který byl stíhán i za to, že chválil Jozefa Tisa. Jeho sympatie ke klerofašismu se mi z dostupných materiálů zdály zřejmé, nebyly však nijak vyzývavé a tvořily jen malou část jeho samizdatové produkce. Bylo třeba hájit právo Ivana Polanského na svobodu slova."[22]

---

[19] Sdělení VONS č 1121: „Propuštění vězňů a zastavení trestního stíhání", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 22, 1988, s. 16. Srovn. J. Suk: *Občanské fórum: Listopad – prosinec 1989, 1. díl – Události*. ÚSD–Doplněk, Praha–Brno 1997, s. 77; V. Hanzel: *Zrychlený tep dějin: Reálné drama o deseti jednáních*. OK Centrum, Praha 1991, s. 21–22.

[20] J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969 – 1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 108.

[21] J. Čarnogurský: „Prípad Ivana Polanského", *Bratislavské listy*, samizdat, 2, č. 1, 1989, s. 3. Ján Čarnogurský v jednom ze svých polistopadových textů popsal význam podpory Charty 77 již zcela otevřeně: „Ivanu Polanskému vtedy veľmi pomohlo, že sa na jeho stranu postavila Charta 77 v Prahe a pre zahraničné kruhy ručila, že Polansky nie je fašista, ale jednoducho odporca komunizmu." J. Čarnogurský: *Videné od Dunaja*. Kalligram, Bratislava 1997, s. 319.

[22] P. Uhl: *Právo a nespravedlnost očima Petra Uhla*. C. H. Beck, Praha 1998, s. 54.

Pomocí exilových opozičních skupin byl případ Ivana Polanského v zahraničí prezentován jako politická kauza. Ivan Medek přečetl sdělení VONS v rozhlasové stanici Hlasu Ameriky, která spolu s dalšími západními rozhlasovými stanicemi informovala posluchače o průběhu tohoto případu.[23] Patronát nad Ivanem Polanským převzala Amnesty International, na odvolací soudní líčení dokonce vyslala svého pozorovatele.[24] O jeho případu také hovořili představitelé Charty 77 a VONS na setkáních s britským a francouzským ministrem zahraničních věcí, informovali je o znepokojivém zdravotním stavu vězněného. Britská delegace následně referovala o kauze Ivana Polanského vedle ostatních politických vězňů v Československu na jednání následné schůzky KBSE ve Vídni. Signatář Charty 77 Alexandr Vondra seznámil s chystaným srpnovým soudním procesem účastníky mezinárodní konference o lidských právech, která proběhla na konci srpna 1988 v polském Krakově pod patronátem Lecha Wałęsy.[25]

Jak již bylo uvedeno, hlavní podíl na kampani za propuštění Ivana Polanského měl VONS. V jednom ze svých četných sdělení označil tuto kauzu za „nejzávažnější útok proti nezávislým náboženským a občanským aktivitám, jakého jsme byli v posledních letech svědky".[26] Proti odsouzení Ivana Polanského protestovali v Praze také zástupci dalších nezávislých občanských iniciativ: Nezávislého mírového sdružení – Iniciativy za demilitarizaci společnosti (NMS) a Demokratické iniciativy (DI).[27] Podporu vězněnému vyslovil v neposlední řadě František kardinál Tomášek, ocenil zejména jeho zásluhu na vydá-

---

[23] Teprve poté se rozběhla podpisová kampaň na Slovensku, během které bylo sebráno okolo čtyř tisíc podpisů. Velký vliv na úspěch petiční akce měla také skutečnost, že o případu začal postupně referovat redaktor Hlasu Ameriky Anton Hlinka, jehož projevy byly mezi slovenskými katolíky velmi oblíbené. J. Čarnogurský: „Prípad Ivana Polanského", *Bratislavské listy*, samizdat, 2, č. 1, 1989, s. 3.

[24] *Amnesty International Report 1989*: Czechoslovakia. Kauza Ivana Polanského byla 21. června 1988 zařazena mezi „naléhavé akce (urgent action)", *UA 158/88*, Amnesty International.

[25] Dokument Charty 77 č. 36/88: „Setkání s britským ministrem", *Informace o Chartě 77*, samizdat, roč. 11, č. 12 1988, s. 8; „Dokument Charty 77 č. 48/88: Setkání s francouzským ministrem zahraničních věcí", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 17, 1988, s. 2; „Rezoluce konference o lidských právech v Krakově k případu Ivana Polanského ze dne 27. srpna 1988", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 16, 1988, s. 19; J. Čarnogurský: „Prípad Ivana Polanského", *Bratislavské listy*, samizdat, 2, č. 1, 1989, s. 3.

[26] Sdělení VONS č. 773: „Ivan Polanský před soudem", *Informace o Chartě 77*, 11, č. 12, 1988, s. 5.

[27] Dopis Demokratické iniciativy a Nezávislého mírového sdružení generálnímu tajemníkovi ÚV KSČ M. Jakešovi s protestem proti represivním akcím mocenských orgánů vůči nezávislým iniciativám, in: R. Hlušičková – M. Otáhal: *Čas Demokratické iniciativy 1987–1990: Sborník dokumentů*. ÚSD–Maxdorf, Praha 1993, s. 58–59. Dopis Demokratické iniciativy předsedovi vlády ČSSR L. Štrougalovi s protestem proti uvěznění Ivana Polanského a s apelem na změnu politického klimatu. Tamtéž s. 62–63.

vání katolického samizdatu.[28] Závěrečný soudní rozsudek odmítli 9. září 1988 rovněž mluvčí Charty 77. Ve vydaném dokumentu byl rozsudek označen za recidivu stalinské justice. Mluvčí vyzdvihli úctu k lidským právům jako jednotící princip různorodého společenství signatářů Charty 77: „S jeho názory a stanovisky může zajisté kdokoliv souhlasit i nesouhlasit, avšak vždy zde musí platiti zásada civilizovaného státu, kterou formuloval jeden z tvůrců francouzského osvícenství: třebaže rozhodně nesouhlasím s vaším názorem, svůj život bych položil za vaše právo jej vyslovit."[29]

Vyvrcholením kampaně za propuštění Ivana Polanského z vězení bylo ustavení Výboru solidarity s Ivanem Polanským dne 12. října 1988. V rámci Výboru byla zároveň ustavena informační služba, kterou zastupovali Václav Benda, Ján Čarnogurský, Jiří Gruntorád a Heřman Chromý. V prohlášení, podepsaném více než devadesáti vydavateli samizdatových periodik a edic z celého Československa, bylo vydávání nezávislé publicistiky a rozšiřování literatury deklarováno jako nedílná součást práva na svobodu projevu, jak bylo již v roce 1976 zaručeno začleněním *Mezinárodního paktu o občanských a politických právech* do právního řádu Československa. Nezávislá vydavatelská činnost byla vyzdvižena jako legitimní občanská obrana proti mocenské manipulaci a monopolu na šíření informací v období nesvobody. Represe proti Ivanu Polanskému byla z těchto důvodů prezentována jako zástupný útok proti celé nezávislé vydavatelské scéně. Státní a stranické vedení bylo vyzváno, aby buď vězněného propustilo, nebo uvěznilo všechny vydavatele samizdatových tiskovin.[30]

Ve Výboru byla většina Čechů zastupující všechny názorové proudy v opozičním hnutí. Ze tří desítek samizdatových časopisů a edic, které ke svým jménům většinou členové Výboru uvedli, byly pouze dva tituly čistě slovenské. Historik Vilém Prečan představil 13. listopadu 1988 činnost Výboru na vídeňské části sympozia Československo 88. Ve svém vystoupení upozornil, že některé

---

[28] Pražský arcibiskup František kardinál Tomášek ve svém dopise Idě Polanské, manželce vězněného, napsal: „Jsem informován o záslužné práci Vašeho manžela, Ivana Polanského, při vydávání katolického samizdatu. V uplynulých letech vytiskl desítky titulů a tisíce exemplářů různých náboženských publikací. V době, kdy Církev neměla možnost oficiálně vydávat svou literaturu, Váš manžel vlastní činností pomáhal hasit žízeň našich věřících po náboženské literatuře." J. Šimulčík: *Svetlo z podzemia: Z kroniky katolíckeho samizdatu 1969–1989*. Vaško, Prešov 1997, s. 104.

[29] Dokument Charty 77 č. 46/88: „Recidiva stalinské justice", *Informace o Chartě 77*, samizdat, 11, č. 16, 1988, s. 7–8. Představitel radikálně-socialistického proudu v Chartě 77 Petr Uhl v této souvislosti v roce 1994 uvedl: „Považovali jsme za správné zastat se člověka, který rozšiřoval i myšlenky, s nimiž jsme nesouhlasili a jichž byli někteří z nás rozhodnými odpůrci." P. Uhl: „Dovoz nezávislé literatury", in: *Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech*. Primus, Praha 1995, s. 73. Srovn. pozn. č. 22.

[30] „Solidarita s Ivanem Polanským", *ACTA*, 2, č. 5–8, zima 1988, s. 74–77.

údaje byly do tohoto okamžiku známy jen blízkému okruhu vydavatelů, neboť některé redakce se kryly pseudonymy nebo vydávaly periodika zcela anonymně.[31] Krátce po propuštění Ivana Polanského z vězení vydal Výbor prohlášení o pokračování své činnosti. Jako hlavní důvod uvedl přetrvávající útoky proti samizdatové publicistice, neboť šest členů Výboru bylo trestně stíháno a čtyři z nich byli nadále ve vazbě.[32]

Během listopadu a prosince 1988 se podle Jiřího Gruntoráda uvažovalo o přeměně Výboru solidarity s Ivanem Polanským na Syndikát československého samizdatu, jenž se měl stát stavovským sdružením. Dokladem je dochovaný koncept ustavujícího prohlášení, kde byly popsány důvody vzniku, předpokládaná činnost a podmínky členství. Nové zájmové sdružení se mělo orientovat na vzájemnou technickou a právní pomoc, ohlášeno bylo vydávání bibliografického bulletinu. Nové periodikum mělo informovat o vydávaných samizdatových knihách, časopisech, publikacích, zvukových a filmových záznamech. Další případné aktivity však překryla akcelerace událostí v následujících měsících a k ustavení této instituce již nedošlo.[33]

Závěrem – limity spolupráce české a slovenské opozice

Podpora Charty 77 věnovaná vězněnému Ivanu Polanskému měla velký vliv na posílení spolupráce českých a slovenských opozičních skupin. Představitelé slovenského opozičního hnutí začali intenzivněji spolupracovat s jednotlivými nezávislými občanskými iniciativami, jejichž centrum bylo v Praze. Brzy se však ukázalo, že limity vzájemné opoziční spolupráce jsou jasně vymezeny národnostně a lokálně.[34] V nejslibnějším pokusu představovaném Hnutím za občanskou svobodu (HOS) se vedle zástupců z českých zemí angažovali také někteří občané ze Slovenska. Ačkoliv působilo HOS celostátně, na Slovensku se dne 11. listopadu 1988 ustavilo jako samostatná skupina. Již během diskusí nad po-

---

[31] V. Prečan: „Poznámka o vztahu Čechů a Slováků", in: týž: *V kradeném čase: Výběr ze studií, článků a úvah z let 1973–1993*. Doplněk, Praha–Brno 1994, s. 488.

[32] Dopis Výboru solidarity s Ivanem Polanským prezidentu republiky ČSSR Gustávu Husákovi, strojopis 1 strana A4, vlastnoruční podpisy (Václav Benda, Ján Čarnogurský, Heřman Chromý a Jiří Gruntorád), sbírka dokumentů Výboru solidarity s Ivanem Polanským, Libri prohibiti.

[33] *Koncept ustavujícího prohlášení Syndikátu československého samizdatu – výboru solidarity s Ivanem Polanským*, strojopis 2 strany A4, sbírka dokumentů Výboru solidarity s Ivanem Polanským, Libri prohibiti., Rozhovor s Jiřím Gruntorádem, Praha 11. červen 2001.

[34] Srovn. J. Rychlík: *Češi a Slováci ve 20. století. Česko-slovenské vztahy 1945–1992*. Academic Press–Ústav T. G. Masaryka, Bratislava–Praha 1998, s. 295.

dobou nové ústavy se ukázal konfliktní potenciál státoprávních otázek.[35] Obdobně byla následující rok ustavena v Bratislavě samostatná skupina nezávislé občanské iniciativy Obroda, sdružující především bývalé reformní komunisty z šedesátých let.[36]

Kauza Ivana Polanského také ukázala odlišnost vývoje české a slovenské veřejnosti, který se zřetelně promítl v jiné orientaci opozičních aktivit uvnitř obou společností. Ačkoliv se například v okruhu zakladatelů Demokratické iniciativy objevily úvahy o úloze národa při překonání celospolečenské krize, převažoval v opozičním hnutí v českých zemí důraz na mravní zodpovědnost jednotlivce. Ukázkově tento přístup formuloval Václav Havel již v polovině osmdesátých let, když jako hlavní téma označil otázku ohrožení lidské identity: „(...) své nebo naše češství jako nějaký palčivý nebo akutní problém necítím a zdá se mi, že závisí-li na něčem náš národní osud, pak především na tom, jak dostojíme svým úkolům lidským."[37] Na Slovensku umožňovaly otázky národní emancipace spojit menšinový občanský disent s převažujícím katolickým opozičním prostředím. Ján Čarnogurský, který měl hlavní podíl na koordinaci opozičního hnutí na Slovensku, označil naopak později opoziční aktivity dokonce přímo jako předmět národní zájmu.[38]

Na pozadí jiných událostí, zejména rozsáhlé vlny represí, která během října 1988 postihla zejména aktivisty Nezávislého mírového sdružení (NMS) a signatáře zakládajícího manifestu HOS *Demokracie pro všechny*, se význam ustavení Výboru solidarity Ivana Polanského z dějinného proudu vytrácí. Tuto událost překvapivě ponechaly stranou všechny dosavadní vydané práce o českém a slovenském samizdatu.[39] Příkladná ukázka solidarity a tolerance bez ohledu na

---

[35] Během jednání velice rychle ožily tradiční představy, požadavky a stereotypy. Ján Čarnogurský jako slovenský zástupce trval na požadavku rovnoprávnosti obou republik, dobrovolnosti federace a na nutnosti samostatných symbolů a ústavy pro obě její části. Jednání však zkomplikoval spíše požadavek zástupců z Moravy, kteří trvali na jejím specifickém postavení v rámci společného státu. B. Císařovská: „Úvod", in: R. Hlušičková – B. Císařovská: *Hnutí za občanskou svobodu 1988–1989: Sborník dokumentů*. ÚSD–Maxdorf, Praha 1994, s. 12–14.

[36] Diskusní vystoupení Vojtěcha Mencla na zasedání Pracovní skupiny pro analýzu charakteru komunistického režimu v Československu 1945–1989 v budově ÚSD AV ČR 21. března 2001. *Příspěvky přednesené na seminářích*, 2, Praha 2001, s. 27.

[37] V. Havel: *Dálkový výslech (Rozhovor s Karlem Hvížďalou)*. Melantrich, Praha 1990, s. 154.

[38] J. Čarnogurský: „Disent na Slovensku", in: J. Cuhra – V. Veber: *Za svobodu a demokracii I. Odpor proti komunistické moci*. Karolinum, Praha 1999, s. 217.

[39] Vedle výše zmíněných prací nebylo založení Výboru solidarity s Ivanem Polanským uvedeno ani v dosud nejzdařilejší souhrnné publikaci o samizdatu ve střední a východní Evropě se zaměřením na české prostředí – G. H. Skilling: *Samizdat and Independent Society in Central and Eastern Europe*. Ohio State University Press, Columbus 1989.

národnost, politickou názorovou orientaci či konfesijní zakotvení si však zaslouží pozornost rovněž z dalšího důvodu. Obdobně jako odpor proti soudní perzekuci undergroundových hudebníků z okruhu skupiny The Plastic People of the Universe sjednotil různorodé opoziční skupiny v rámci Charty 77, pomohla kauza Ivana Polanského spojit na jedné obranné platformě vydavatele samizdatu z celého Československa. Tímto způsobem dali jasně najevo své odhodlání bránit svobodu projevu jako nedílnou součást kolekce základních lidských práv.

II

Propast propasti: Geneze lidského času

K výstavbě pozdní Holanovy poezie

ZDENĚK KOŽMÍN

Když hledáme páteř celé dvojsbírky[1], začneme nejprve narážet na velké metafyzické básně dobývající čas. Ale při veškeré genialitě temporálních a s nimi většinou prostorově příznakových textů nakonec poznáme, že právě tady se čas a prostor skrývá, že se nám – patočkovsky řečeno – nikdy vlastně nenabídne ke skutečnému nahlédnutí.

Ale **náhle** – a to je klíčová kategorie pro holanovskou heuristiku vůbec – nás do sebe vtáhne něco, co je tak zcela přirozeně dáno každému k nahlédnutí – přímo frapantně udeří do očí kompoziční model obou sbírek, model, který se opakuje v *Předposlední* a v *Sbohem?*, totiž zcela zjevně nabídnutý dvojmodel. V první sbírce má číslo sedm: Milenci I, Milenci II, Milenci III, Milenci IV, Milenci V, Milenci VI a Milenci VII. Ostatní cykly či spíše „cyklíčky" mají klíčové číslo I a II jen zcela výjimečně i čísla I, II a III a pak dokonce I, II, III a IV. Ale ta sedmička Milenců je tu lze říci absolutní. Řeknete si, že jde o nahodilost číslování. A netrpělivě nahlédnete do druhé části dvojsbírky, která má opět zcela své vlastní číslování: nad obdobnými do tří částí rozvrženými malými cykly opět najednou žasnete: opět jediný velký cyklus jsou zase Milenci: Milenci I, Milenci II, Milenci III, Milenci IV, Milenci V a Milenci VI. Ale je tu další div: jako hledaná sedmička se posléze objeví i ona, ale má už jakoby degeometrizující titul rušící onu umnou kompozici: Mezi milenci. A je už evidentním sesmyknutím k jinému kontextu.

Protože jsme už samotným titulem dvojsbírky navedeni k tomu, že jsme mezi propastmi, prozkoumejme tuto neobvyklou hru s terénem poslední sbírky. Prozradí nám něco tato holanovská hra na mileneckou kabalu, anebo začneme zkoumat zcela zbytečně? Položme si otázku: jaký životní čas a spolu s ním možná i prostor budují oba sedmidílné milenecké cykly?

Hned na samém začátku zkoumání jsme překvapeni, že v obou cyklech je sémantický terén zjevně odlehčen, jako bychom byli vybízeni: zkus těch dvakrát

[1] V. Holan: *Propast propasti.* Sebrané spisy 5. Odeon, Praha 1982.

sedm sestupů do propasti, která nese titul MILENCI. Staňme se tedy na chvíli holanovskými milenci. Nejprve tedy *Předposlední*:

Milenci I

Loučení je dlouhé, jako v dávných „svítáníčkách": třikrát se opakuje samostatný verš JEŠTĚ SE NELOUČÍ. Ale pak přichází odvěký verdikt a razantně text sděluje: ALE ROZLOUČÍ SE. A život nám dává na vybranou. Je dána velká rytířská možnost: VĚRNOST. Všimněme si dobře, že to **ale** se neobjevuje v samotném závěru plynoucího životního času: A KDO Z NICH / PO LETECH ŘEKNE: „JÁ SE NEVRACÍM, / JÁ JSEM BYL VĚRNÝ?"

Milenci II

Na počátku druhého dějství básně jsme blízko k počátku prvního dějství: NEVINNOST JE BEZBRANNÁ. A nečeká se na popření sebelásky. Vládne tu však nezrušitelné napětí času jako v první básni: je čas jakési zkoušky. Nejtěžší part dvanáctiveršové básně je v posledních třech verších: VŽDYŤ TAKÉ U SVĚTCŮ / MILOST **NEMOHLA** BÝT NAHODILÁ. / ALE VRAŽDIT SMRT ZAŽIVA!

Co se to tu postavilo nečekaně do cesty nevinnosti? Je sice po ruce milost, avšak objevuje se právě v závěru ono obávané **ale**.

Je to údiv nad smrtí zaživa. Tedy druhý díl dramatu není nahodilý, jde o setkání propasti s propastí: smrti se životem.

Milenci III

Milenci jdou po zříceninách fantomů, jdou a jdou. Padli a znovu se pozvedli. To **ale** si báseň šetří do závěrečného dvojverší: ALE JAK TEN STÁLE SE VZDALUJÍCÍ STROM / SE OHLÍŽÍ, ZDA JDOU ZA NÍM!

Strom je tady strážcem našeho osudu. Jaksi víc nemůže být jako záruka poskytnuto. Strom bdí nad námi, ale stále nás pak míň a míň dohlédá. A my jdeme trpělivě či netrpělivě za tím stromem andělem. Co je ten strom a proč se po nás pomalých stále ohlíží?

Milenci IV

Milenci jdou stále spolu, jsou šťastni, nemohou se rozloučit. Kdo jim může zabránit v lásce? Ani osud nechce být proti nim. Jenže nakonec proti nim jde: „CO JSEM MĚL DĚLAT, / KDYŽ UŽ MI NEZBÝVALO / NIC JINÉHO? LEDAŽE / PRÁVĚ TO, ŽE NEBYLO LZE VŮBEC JINAK..."

Zůstává cosi jako nezbytí, cosi anonymnějšího než osud sám.

Jdeme spolu, říká závěr básně – a pak druhý závěr tuto existencionalitu otevírá vlastně nanovo, jen v jiné verzi: JE TO JEJICH STESK, KTERÝ / TOUŽÍ PRODLOUŽITI ROZKOŠ...

Bytí jako by se stále jinak zase nalézalo, netoneme v beztvarosti, ale neuvěřitelně si prodlužujeme rozkoš steskem...

Milenci VII

Jako bylo na začátku stálé neloučení, jako bylo třeba vzít pokaždé znovu jinak život do rukou a jít dál, ta prosba dál a dál pokračovat je zvláštním znovunabýváním našeho času za všech podmínek věrnosti a trvání... Chceme stálou autentičnost, neubývání čehokoliv jako dřív. Stále toužíme po obnově.

A Holan už vlastně referuje, jako my–oni chtějí zůstat ještě chvíli beze změny, bez ztráty čehokoliv. Chtějí žít plně po lidsku.

A je podán verdikt: **lidé na lásku přímo číhavě čekají, ale ta nic nenabízí, není po ruce to, po čem tak toužíme:** JAK TOUŽÍ, ABY NEČEKANÉ / BYLO TAKÉ BEZPROSTŘEDNÍ, / ALE LÁSKA SE K TOMU NEMÁ...

Lze tedy říci, že naše interpretace sedmera zastavení lásky akcentuje právě **lidský čas**. Ono odpovídání jedné propasti té propasti druhé je náš životní příběh, jsme stále milenci, kteří dychtí prodlužovat lásku, čas lásky má být nastolen všemu navzdory a zase vždy ve shodě se vším. Jsme stále milenci I, kteří touží po věrnosti přes propast času, jsme stále milenci II, kteří zaživa bojují se smrtí, jsme milenci III, kteří chtějí být věrni tomu svému stromu života, i když ten strom nás nestačí stále brát s sebou, jsme milenci IV, kteří se diví, co na ně posléze zbylo a zbývá, jsme milenci V, co nechtějí být sami, v samotě, v osamělosti, jsme milenci VI, kteří by zaměnili stesk za rozkoš tak bez rozmyšlení, jsme milenci VII, co stále jako děti chtějí krásná překvapení, krásný dětský svět dávno po dětství a dávno bez dětství, kdy je znovu vyvolávána láska („A znovu láska" – řekl naposledy Skácel).

Máme-li tedy stručně resumovat onu genezi času v Holanově existenciálním románu ze sbírky *Předposlední*, je to jakési miniaturní obnažení velkých propastných vzdáleností v prostoru i v čase ve všech polohách lidského bytí. Jako by všechny naše metafyziky chtěly vycházet od té jedné maličké i přeobrovské existencionality lidského bytí, která se ke všemu jaksi má, ale také se ke všemu dost nemá. A není vůbec nijak na podiv, že chceme v té propastnosti naslouchat božím kataraktům a jejich dorozumíváním přes čas, přes vesmír...

Ale tento rekonstruovaný lidský čas pozdního Holana má ještě díl druhý, totiž ono šestero (či sedmero) Milenců ze sbírky *Sbohem?*. Jakou druhou verzi životního lidského románu tu najdeme?

Milenci I

Po milování milenci nemohli spát, jako by se měli ještě zbavit jakési překážky či jako by se chtěli ještě dohodnout, ale MOŽNÁ ŽE JEMU NEBYLO DO PTANÍ / A ŽE ONA BY RADĚJI ODPOVÍDALA. Ale může jít jen o jakýsi malý situační nesoulad uprostřed milostné hry. A báseň je erotickou metaforou.

Milenci II

Dva milenci jsou teď nenahraditelní. Ale jejich budoucnost se ještě nevidí, neví, že stárne: (...) VŽDYŤ UŽ ZÍTRA / SE BUDE NEVĚDOMKY / A TLUMENĚ NEJHLASITĚJI / DOVOLÁVAT ZAPOMENUTÍ...

Milenci III

Milenci jsou jakoby zakleti do určité situace a nevědí ani, co si počít s mlčením. Jsou vlastně zvláštním způsobem neschopni rozlišit podstatnou nuanci s dalekosáhlými aspekty: (...) NEVĚDÍ, ŽE UMÍNĚNOST SLOV / JE K NEPOZNÁNÍ / OD ABSOLUTNA SLOV...

Milenci IV

Opět se precizuje situační nejistota, kdy se původní naléhavost mění v pouhou paralelnost a kdy se milenci mají na pozoru kdesi poblíž rozchodu. Báseň je přeskupováním polarit a mimoběžností.

Milenci V

Ocitujeme si celou šestiveršovou báseň:

„I na tomto líbezném vřesovišti
milenci si nejdou vstříc, jdou si **naproti**!
Malé zívnutí některého z obou
dává všanc bývalé potěšení
a předbíhá vzájemnou nenávist..."

Holan tu vyostřuje docela zanedbatelné porušení rovnováhy v lidském vztahu, kdy se rodí přímo VZÁJEMNÁ NENÁVIST, byť v jakési negativitě předbíhání.

Milenci VI

Velký reálně přírodní i maximálně symbolický detail – podobně jako v předchozím textu slovo **vřesoviště** – je nyní cesta MOŽNÁ AŽ ZA JEZERO. A vlastně celý minicyklus vrcholí evokací dětství proti úleku a znehybnění:

A LECKDO Z NICH SI PŘITOM VZPOMNĚL NA DĚTSTVÍ, / KDY, AŤ TO BYLO V DÁLCE NEBO JEN PŘES ULICI, / VŽDYCKY TO BYLO Z NEVYHNUTELNOSTI...

Nemohlo být sugestivnější vyústění tohoto druhého dílu Milenců než právě to, že byly části V a VI zařazeny **za sebou** a možná zase opravdu nahodile se oba texty dostaly graficky do přímé konfrontace: jsou náhle vedle sebe, na levé straně knihy je část pátá a na pravé straně část šestá. A tak ona existenciální pointa druhého cyklu je zároveň i dialogem s prvním cyklem: dostávají se tak vedle sebe dvě protilehlé emotivní kategorie lidského bytí: nenávist a intimní prostor s velkým nekonečným časem samotného dětství.

A snad právě z této elementární existenciální polarity se generuje nejpodstatnější strukturotvorná imaginace poezie pozdního Holana: její tragický i šťastný čas, její tragický i šťastný prostor. Filozoficky tuto existenciální dimenzi pozdního Holana už velice přesně postřehl Jan Patočka ve strmém náčrtku svého chystaného Holana, když napsal, že už není v popředí básníkovy intence hra se jsoucny, nýbrž „hra bytí s básníkem".

Nebude snad nezajímavé být poněkud antichronologický a podívat se ještě do Holanovy sbírky *Asklépiovi kohouta* (verše let 1966–1967, vydány 1970), kde jsou tři antecedenty tématu Milenci:

Milenci I

Tady se octneme v erotickém introitu celého tématu, kdy se všecko chystá spíš ještě v nebytí a nepaměti: „NEVĚDÍ, CO SE S NIMI DĚJE / A UŽ TAM ČEKAJÍ / A DĚLAJÍ MÍSTO TOMU, / CO JEŠTĚ NENÍ Z PAMĚTI, / ALE CO SE UŽ BOJÍ, ABY NEZŮSTALO SAMO... Sugestivní je pak sestup do antinegativity: PŘI POVŠECHNÉM JE S NIMI TAKÉ LISTÍ / A TAKÉ SKÁLY, NEŽ SE PŘECE JENOM / OTEVROU DOPODROBNA... Silný je obraz milenců ve spolubytí s listím a se skalami. To je velký fundament první části. Otevřít se dopodrobna – to je už záloha pro zapletení do bytí.

Milenci II

Všecko se najednou nabízí k zužitkování, otevírá se prostor i čas, jako by i sám vesmír mizel jenom do sebe proto, aby měli pro sebe plnou hlubinu bytí. On je plný přemlouvání, že všecko je připraveno do dalšího času A ŽE NA ZEMŘELÉ STRANĚ SLUNCE / JSOU MRAKY, ČEKAJÍCÍ, CO SE JIM DÁ ZA LIJÁK / UŽ DÁVNO PŘEDVÍDANÝ...

Ale ona z tohoto přejícího vesmíru začne najednou unikat, neboť NACPÁVAJÍC SLAMNÍK SLIBY, / ŽE ZASE PŘIJDE, MYSLÍ NA LÁSKU, KTERÁ

/ JE SAMA PROTI SOBĚ V JINÉM MUŽI. Milostný vesmír srozumění se začíná rozpadat, jde sám proti sobě.

Milenci III

Ocitujme si celé osmiverší:
„Už podle jejich chůze vidíš,
že se pohněvali. Aniž
se od sebe vzdalují, jsou stále
jiným místem, kde láska
je tak osamělá, že to nevydrží.
Ano! Neboť dřív než smrtí
může být bytí zničeno
jenom láskou..."

Celý triptych je koncipován jako sevřené drama rozuzlené paradoxní absurdní pointou. Dalo by se říci, že všecky tři cykly Milenců generují svoje velké téma ve třech žánrových polohách:

triptych ze sbírky *Asklepiovi kohouta* je malé absurdní drama,

sedmidílný cyklus ze sbírky *Předposlední* je velký existenciální miniromán,

šestidílný cyklus se sbírky *Sbohem?* je existenciálně exponovaná miniatura s velkou existenciální pointou polarity nenávisti a dětství.

Nad poezií „pětatřicátníků“

PETR LYČKA

Prostor, jenž se otevíral generaci básníků debutujících na sklonku šedesátých a počátkem sedmdesátých let, začínal být záhy poznamenáván „normalizačními“ opatřeními důsledně zasahujícími všechny roviny literárního života. Ti autoři, kteří se vzhledem k času svého nástupu nedostali v době kulturního a politického uvolnění šedesátých let v rovině politické ani tvůrčí do konfliktu se socialistickým režimem, třebaže zpočátku v oficiální sféře literatury byli spíše jen trpěni, se postupem doby stávali zvolna těmi, kdo svým dílem pomohou překlenout onen „krizový“ vývoj české literatury předcházejícího desetiletí a současně přispějí k zdání zachování její fakticky přetržené vývojové kontinuity. Průvodním jevem této situace, který však nemusel být pouze důsledkem plnění kulturně politické objednávky, ale také přirozeným výsledkem hledání literárního projevu adekvátního životní realitě a pocitům let sedmdesátých, bylo odpoutávání od poetiky šedesátých let. Té byla v oficiálních literárních kruzích vyčítána, s přihlédnutím k politickým „pokleskům“ jejích tvůrců, ztráta živého aktivního vztahu ke skutečnosti, přílišná zabstraktnělost či upadnutí do metafyziky vyúsťující v deformování „přirozeného“ básnického jazyka. Společnými rysy poezie nastupující básnické generace – posléze označované jako „pětatřicátníci“ či generace sedmdesátých let – se tak v průběhu hledání autonomního výrazu staly odklon od artificiálnosti a exkluzivity, polemika s literárností, v kontrastu k níž stálo úsilí o zcivilnění zasahující složku jazykovou i tematickou. Součástí těchto snah bylo zkonkrétnění básnického prostoru, jenž měl být po předchozích snových krajinách vystavěn z míst rezonujících svou prozaičností se čtenářskou empirií. K té se poezie měla navracet také zachycením událostí verifikovaných jako autobiografická výpověď, formující básnické sbírky nezřídka až do podoby jakéhosi lyrického deníku. Poezie „pětatřicátníků“ se dílem emancipovala od společensko-politických skutečností, dílem je akceptovala či od nich prozíravě odhlížela v soustředění na svět privátní a intimní. Místo disonantního tvárného experimentu let šedesátých navrátila se významnou částí k nezvalovské melodické linii a avantgardní tradici vůbec, a lze říci, že tato tradice se v očích mnohých „pětatřicátníků“ stala pokladnicí inspirace takřka nevyčerpatelnou. Vedle ní však poetika některých tvůrců generace sedmdesátých let vykazuje stopy spřízněnosti

také se Skupinou 42. Přihlášení k těmto autorům bylo ale nehalasné, ba tiché a nikdy se nestalo součástí programových prohlášení. Jistou výjimku z této „utajované" návaznosti představují některé Sýsovy sbírky, jež se pojily s kresbami jejích výtvarníků, především pak Františka Grosse a Kamila Lhotáka (v této souvislosti bych připomenul zvláště jeho sbírku *Nadechni se a leť*, 1977, či pozdější *Atomový pléd*, 1986). Z tematického hlediska se v ohnisku básně ocitly běžné životní situace, partnerské či rodinné vztahy, milostné prožitky a trápení.

K textům, které stály na počátku tohoto směřování, náleží sbírky Karla Sýse a Jiřího Žáčka, jejichž dílo znamenalo výrazný příspěvek k ustalování civilnější poetiky sedmdesátých let. Příznačné je pro ně oproštění a zcivilnění jazyka, ústup tzv. poetických prvků, proti nimž stavějí tematickou a výrazovou všednost, a větší či menší míra autobiografické stylizace. Patrný je také určitý konfrontační ráz textů vzhledem k poetické linii let šedesátých, reprezentované zejména Grušou, Kabešem a Šrutem. Způsob vymezování vůči ní nabíral u obou autorů relativně odlišných forem. Za společný pak lze považovat akcent na tematiku milostnou, převládající městský topos, ale také prvky hry a humoru blízké intencím poetismu. V dalších řádcích svého příspěvku si však dovolím tento významný zakladatelský tandem opustit a věnovat se více autorům, kteří na zpevňující se platformě nové poetiky, jak ji konstituovala především díla Sýse a Žáčka, začali stavět v prvých letech „normalizace", třebaže jejich básnická východiska odkazovala původně k jiným zdrojům a jejich autorský rukopis se tímto aktem leckdy radikálně proměnil. Vliv „normalizace" se v tzv. vývojové logice jejich tvorby projevuje zvláště zřetelně. Dozvuky poetiky šedesátých let mizely z jejich díla spolu s relativní svobodou kulturně-politického prostředí, v němž vznikalo. Těmito autory jsou Josef Peterka, Petr Skarlant, Michal Černík a Petr Cincibuch. Prvý, nad kým se pozastavíme, bude Petr Skarlant.

Oproti prvotině *Vyřezávaný osel* (1969) vsazené do převážně rustikálního rámce a nesené v poloze blízké poezii Miloslava Topinky, sbírce vrstevnaté a nelibozvučné, zjitřené, leč temné obraznosti, kde prožívání světa je poněkud symbolicko-dekadentním způsobem rytmováno smrtí a zanikáním spojenými s náznaky metafyzického vanutí, doznala Skarlantova tvorba výrazné proměny poémou *Paříž, Paříž!* (1973). Jako projev básnické a občanské odpovědnosti se dočkala uvedení v pražské Viole a v interpretaci předního recitátora Eduarda Cupáka též vydání na supraphonské LP desce uměleckého přednesu. Tato skladba navazující na avantgardní pásmo znamená návrat od experimentu a gramatických deformací zpět k harmonicky plynoucímu jazyku a jistotám tradice. Skutečnost návratu se stala také osnovným prvkem tematické struktury básně. Trýznivé dilema básníkova pařížského pobytu roku devětašedesátého – volba návratu či emigrace – zde

bylo s definitivní platností rozřešeno rozpoznáním vlasti jako „velmoci srdce a vnitřního života" a zpečetěno autorovým ujištěním, že „zestárne v Praze".

V porovnání se Skarlantem byl kontrast starší poezie Josefa Peterky k lyrice Žáčkově a Sýsově ještě markantnější. Peterkova původní básnická koncepce se také výrazněji promítá do celé jeho tvorby, třebaže ta je ve znamení pozvolného přibližování k „poetice sedmdesátých let". Odlišuje se však do jisté míry svou intelektualizovaností, výrazovou náročností i doznívajícími disharmonickými tóny ve zvukovém plánu básní. Od raných, skepsí prodchnutých sbírek vykazujících nepřehlédnutelnou filiaci s tvorbou Holana či Diviše (*Lití olova*, 1964; *Žalmy*, 1965), v nichž vztah individua a světa vyznačují motivy mrazu, přes *Krušnou* (1970), kde se již počal oprošťovat básníkův výraz a možnost opory tápajícího jedince se začínala rýsovat v lidové kultuře a venkovské krajině dětství, dospěl vývoj Peterkovy poezie až ke sbírkám (*Místo u ohně*, 1973; *Obrana příchozích*, 1978), přes jejichž dialekticky pojímané protiklady a rozpory se nese lidsky proteplený hlas poučeného přitakání: „Já bych tak toužil po ráji? / Proč se všechny hry přehrají? // Přehrají, pravda. Vždycky, všude, / a přece ráje neubude. // Vzpomínáš ještě, kterak včera / broukal sis doma? V koutku šera!"[1]

Poezii autorů, kteří se k nové poetice přihlásili v průběhu prvé poloviny sedmdesátých let, lze charakterizovat jako pokus o hledání takříkajíc „věčných" jistot „v dramatických hodinách a rocích rekonstrukce nosných struktur socialistické literatury".[2] Jistot ovšem takových, jejichž nadčasová platnost by nevyrůstala na základech spirituálních ani metafyzických, ale samozřejmě by zapadala do škály hodnot stávající společností respektovaných, současně přitom však jaksi univerzálních. Tomuto cíli sloužila převážně témata domova, jemuž bývala přisuzována role útočiště před víceméně nepřátelskou cizinou ležící na západ od státních hranic, dále témata rodinná a témata lásky či milostného vztahu.

Ve Skarlantově tvorbě téma domova závažně promlouvá již ve skladbě *Paříž, Paříž!*. Frekventované je také v dalších jeho sbírkách. Básnický deník z italské svatební cesty, jímž je sbírka *Kdo jde po dně budoucího jezera*, rezonuje nostalgickou otázkou: „Proč žádné místo se domovu nevyrovná."[3] Domov v této poezii transcenduje do podoby téměř symbolické a ideální, záchovné a obrozující jistoty v nevyzpytatelném světě soudobé civilizace. Rodinný život, domov a láska ochraňují před nástrahami nevyzpytatelného okolního světa také v Peterkově *Místě u ohně*. Obrana příchozích spojila téma domova s ideou kolektivity, v níž teprve má být naplněn jeho smysl.

---

[1] J. Peterka: *Místo u ohně*. Čs. spisovatel, Praha 1973, s. 38.

[2] J. Peterka: „Čtvrté skupenství člověk", (doslov) in: *Zrychlený tep*. Mladá fronta, Praha 1980.

[3] P. Skarlant: *Kdo jde po dně budoucího jezera*. Melantrich, Praha 1973, s. 48.

Lásku a milostný vztah svým ústředním tématem učinil však především Petr Skarlant. Tvoří jádro podstatné části básnických výpovědí sbírek *Ústa spojená pro štěstí* (1977), *Mimoúrovňové křižovatky* (1980), *Průvodkyně cizinců* (1984), *Nepřetržitá něha* (1986) či *Vrať mi ráj* (1989), otevřeně navazujících na nezvalovskou poetiku. V městských a často přímo pražských kulisách rozehrává nekončící dramata lásky zprostředkované bez zřetelnější distance, zato však s emocionálním zaujetím zesilujícím jejich částečně autobiografické vyznění. Předmětem není pouhá fysis, jak je tomu převážně u Sýse, ale celý vesmír psychických hnutí, který teprve na tomto fundamentu vyrůstá. V poetistickém názvuku veršů se principem, který jej organizuje, zdá být úpěnlivě toužená něha, a především slast. Láska analogicky k domovu stává se ve své ideální podobě opěrným bodem existence, polidšťující silou přenášející člověka přes nebezpečí zmarnění a absurditu pouhého přežívání. Apel k využití uplývajícího mládí a všech darů života se zvláště v pozdějších verších sváří s hlasem únavy a skepse. Zpochybnění slasti nezasahuje, jak je tomu u Sýse – s nímž Skarlanta spojuje tragický pocit plynoucí z faktu stárnutí – jen možnost jejího dosažení, ale samu podstatu životního naplnění skrze ni.

Raná poezie Michala Černíka, zvláště prvotina *Náhradní krajina* (1971), prozradí zase okouzlení tvorbou Jana Skácela. Pozdější, idylicky pojaté krajinomalby jsou již výrazněji protkávány pro poetiku sedmdesátých let typickými autobiografickými zážitky, jež u Černíka sestávají převážně ze vzpomínek na dětství a rodiče. Záchovný bod jistoty je zde nalézán v rurálním přimknutí k rodné venkovské krajině a jejímu pradávnému řádu, v uvědomění rodových kořenů a pout (*Sklizeň srdce*, 1974; *Kdybychom nechodili po cestách*, 1976). V osmdesátých letech se tato poezie dále proměňuje a získává stále více rozměr společenské angažovanosti aspirující tu a tam ve svém reflexivním úsilí až na jakýsi výklad filozofie dějin, nesený vysoce civilní dikcí, přeci však ještě strukturovaný do veršů.

Konečně Cincibuchova prvotina *Panenství* (1969) připomene – jako tolik jiných debutů šedesátých let – poetiku Vladimíra Holana, které se autor poněkud vzdálil svou druhou vydanou knihou, básnickým protiválečným manifestem, jímž je poéma *Přísahám* (1974). Ke zcela jiným východiskům pak odkazuje sbírka *Veteran rallye* (1976), spjatá svým zájmem o mizející svět staré, ale půvabné techniky s obrazy Kamila Lhotáka i Sýsovou již zmíněnou sbírkou *Nadechni se a leť*. Na hrabětovský civilismus svým neiluzivním pohledem na život městské periferie a společenské dění vůbec navazuje Cincibuchův soubor tří básnických skladeb *Dlážděná zahrada* (1979), který byl ještě v roce 1977 nakladatelstvím Československý spisovatel, jehož odpovědnému redaktorovi byla udělena za přijetí rukopisu stranická důtka, vrácen autorovi a mohl vyjít až o dva roky později. Svým odmítnutím lhostejnosti a prospěchářství, koncentrovaném v závěrečném dvouverší „Kdo se

zamíchá mezi brambory, / toho sežerou prasata"[4], současně předznamenává některé sbírky vycházející na sklonku sedmdesátých a v průběhu osmdesátých let.

V druhé polovině sedmdesátých let se k poetice „pětatřicátníků" přihlásili svými debuty mladší autoři, v jejichž díle touhu po jistotách, ve kterých by bylo lze v komplikované době po přestálé „krizi" spočinout, střídá – tak jak polevuje tuhost normalizačního režimu – gesto revolty a provokace; tóny společenské kritičnosti počínají převládat nad tíhnutím k harmonizaci. Přirozeným inspiračním zdrojem některým z těchto básníků (Holoubek, Šimon) byla beatnická poezie, k níž odkazovaly příbuzné postoje, expresivní výrazové prostředky, ale i typ obraznosti. Tyto rysy pak tvořily specifický amalgám spolu s prvky představujícími součást „kánonu" sýsovsko-žáčkovské generace.

V *Zakázaném ovoci* (1979) a *Stradivárkách na dálnici* (1980) Jaroslava Holoubka převládá ostentativní stylizace v bohéma dráždícího i povzneseného nad šedivou a omezenou měšťáckou vrstvu. Vnějškovým přihlášením k inspiraci beat generation je báseň *Pocta Jacku Kerouacovi* s příznačným, avšak v daných podmínkách poněkud paradoxně vyznívajícím motivem cesty aktualizovaně situované napříč Evropou, od Itálie až po tehdejší Leningrad. Spřízněnost s básněmi Sýsovými nastiňuje Holoubkova erotická otevřenost, ale i vysoká frekvence civilizačně-technických motivů, jež jsou zároveň komponenty popisu oblastí jim vzdálených a často také abstraktních. *Čelní náraz* (1985), sbírka do jisté míry bilanční, v níž autor překvapil koncepcí „odpovědného romantika" současnosti, se kajícně noří do historie básníkových privátních vztahů, především však hromadí emfatické výčitky adresované přetechnizovanému světu i konjunkturální, pohodlně přežívající společnosti, před nimiž útočiště poskytuje především milostný vztah, věčně riskantní, avšak o to vášnivěji prožívaný.

Josef Šimon se oddal poezii poté, co již měl za sebou zkušenost s tvorbou rockové hudby i textů. Vedle některých rysů beatnické poezie shrnuje jeho dílo kvality obsažené alespoň in potentia právě v rockové kultuře: dravost, nespoutanost a nekompromisnost, ale také určitou nabubřelost a sebestřednost. Sbírky *Snídaně v automatu* (1976), *Asfaltoví holubi* (1978), *Český den* (1979) jsou komponovány jako střetání kontradiktorických projevů „normalizovaných" jedinců bez identity, jejichž svět je vášnivě odmítán, ale s intelektuální distancí také ironizován, a věčně nepřizpůsobivého, rozporuplného „outsidera", spřízněného s mytickým Ikarem, symbolizujícím v autorových návratných kosmických vizích možnost svobody a lidského sebepřesahování. S méně okázalými gesty se ozývá touha po autentickém bytí ve *Vyvolávači* (1988), který je zároveň ne-

[4] P. Cincibuch: *Dlážděná zahrada*. Melantrich, Praha 1979, s. 49.

pokrytou polemikou s utilitární životní a literární praxí básníků vlastní generace. Příznačná je pro něj neotřesitelná důvěra v nezničitelnost a očistnou moc poezie: „živím se tím že biji poezií a hledím / přitom strachu do očí / když se i Koniášové / rozestupují / před laserovým kopím démantu poezie“[5].

Při procesu vzniku poetiky „pětatřicátníků“ nebylo bez významu, že stěžejní autoři stojící na samém jeho počátku (Sýs, Žáček) začali tvořit bez předcházejícího literárně-teoretického vzdělání. Spoutanost literárními tradicemi a závislost na soudobých básnických kánonech byla u nich nepoměrně slabší než u generace šedesátých let, jejíž někteří příslušníci se občas neubránili napodobivému učednictví a výrazovým klišé. Naopak předností poezie „pětatřicátníků“ byla, alespoň zpočátku, spontánnost a neodvozenost projevu, relativní tematická novost a výrazová neotřelost. V průběhu nebývale dlouhého tvůrčího období více či méně homogenizovaného seskupení, kdy byly neustále exploatovány a pouze variovány takřka identické náměty a výrazové rejstříky, však docházelo zejména u dříve nastoupivších autorů generace sedmdesátých let k rozmělnění vlastní předchozí tvorby, jak je tomu např. u Sýse, jehož sbírky z osmdesátých let jsou ve znamení neustálých bilancí provázených ustrnulým provokativním gestem a rutinní expresivitou výrazu. Vice versa mnozí z později nastupujících autorů této generace svým hladkým navázáním na postupy svých předchůdců tvořili v jistém smyslu mimovolnou a paradoxní paralelu s generací šedesátých let. Daný stav konzervovala rovněž absence konfrontace s poezií protikladné poetiky, jež by ležela jinde nežli v šedesátých letech, spolu s problematičností rozvíjení jiné než avantgardní tradice (spirituální, metafyzická linie), vnímané jako ideologicky přijatelné. Svou neblahou roli sehrálo v neposlední řadě také úzké vymezení oficiálně tolerovatelných postojů k společensko-politickému a kulturnímu kontextu, na němž měli dobrovolný a podstatný podíl i někteří z „pětatřicátníků“ prosazující v roli kritiků nastolený „normalizační“ kurz (Peterka, Pelc). Toto vymezení se v průběhu sedmdesátých let stalo závaznou normou, jež byla ještě o desetiletí později jen obtížně a ojediněle překračována. Takovou výjimku představují např. Šimonovy sbírky *Pouštní pták* (1981) nebo *Vyvolávač*, Cincibuchova *Dlážděná zahrada* a Peterkova *Autobiografie vlka* (1980), za níž však následovala kajícná a přitakávající *Autobiografie člověka* (1984). Bez možnosti pravdivého pojmenování společné zkušenosti se poezie „pětatřicátníků“ přimkla k tématům privátním a ideologicky neexponovaným, avšak jedna z jejích podstatných deviz, za niž byl považován tzv. „živý“ vztah ke skutečnosti, se postupem doby stále častěji proměňovala v hrst drobných mincí tratících se v inflačním procesu setrvačné tvorby.

---

[5] J. Šimon: *Vyvolávač*. Čs. spisovatel, Praha 1988, s. 90.

Básnické debuty sedmdesátých let

JIŘÍ URBANEC

Léta sedmdesátá, jež nám dnes připadají jako „čas zaživa pohřbený", nejsou jednolitým celkem a lze v nich nalézt jistý předěl, daný přibližně lety 1971 až 1973. Počáteční rok 1970 můžeme ještě chápat jako poslední doznívání liberálního období, ale další tři léta jsou do značné míry poetickou pouští, pokud jde o debuty mladé generace, jež by znamenaly příslib do budoucna.

Není dnes důvodu, abychom se při pohledu na sedmdesátá léta v poezii orientovali podle *Slovníku české literatury 1970–1981*[1], protože přináší i řadu jmen, u nichž kromě debutu již nic podstatného nenásledovalo.[2] Pokusím se nyní podívat s odstupem na ty poprvé knižně publikující básníky, kteří podle mého soudu znamenají i dnes nespornou hodnotu, i když ve svém celku nejsou vůbec souměřitelní s nástupem velké generace narozené kolem roku 1900 ani je nelze přirovnávat k nadějným debutantům z první poloviny šedesátých let, jimž se věnovala v soudobém tisku značná pozornost.[3]

Měl do značné míry pravdu Jan Adam, když na konci sedmdesátých let napsal: „První shodný rys nejmladší poezie, který nás upoutá na první pohled, je okruh zpracovávaných témat: jsou to povýtce verše reagující na první doteky nejbližšího světa – krajiny dětství, lásek, přírodní imprese. (...) V návratech a útěcích k dětství a přírodě cítíme konzervativnost; svět těchto sbírek není příliš otevřen budoucnosti, nic se nežádá od let příštích, vše je v minulosti, v nejlepším případě v čase přítomném – a to pouze milostná tematika."[4] Lze se ovšem divit těmto jednostrunným mladým poetům, kteří si vskutku nechtěli spálit křídla, jak tomu bylo u společensky angažovaných autorů z let těsně před rokem 1968?

---

1 S podtitulem *Básníci, prozaici a dramatici, literární vědci a kritici publikující v tomto období.* Připravil kolektiv pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Čs. spisovatel, Praha 1985.

2 Např. Jitka Badoučková, Rudolf Bařinka, Zdeněk Janas, Václav Ječný, Marie Kafková, Pavel Kovář, František Mareš, Dalibor Pešek, Jiří Stegbauer, Josef Šplíchal, Vlasta Tylová, Richard Uher, Jaroslav Valenčík.

3 O těchto jménech, nastupujících s velkými nadějemi po schematické poezii stalinského období a po jisté diferenciaci v období časopisu *Květen*, viz mimo jiné J. Urbanec: „Básnický svět v debutech první poloviny šedesátých let", in: R. Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá.* Materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.–18. června 1999 v Praze. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2000, s. 271–279.

4 *Mladá poezie – věc soukromá?* Studie. Literární měsíčník 1979, č. 10, s. 156. Přetištěno v knize Jan Adam, Petr Bílek, Vladimír Kolár: *Sondy.* Čs. spisovatel, Praha 1981, s. 38–45

První básně debutantů jsou v naprosté většině nepolitické, přesto najdeme některé výjimky. Náběh k proklamaci v duchu oficiální politické atmosféry se objevil u Marcely Chmarové (nar. 1951), Františka Valoucha (nar. 1935) i Lýdie Romanské (nar. 1943), přičemž mohlo jít o úlitbu nepřejícné době, nicméně Kamil Mařík (nar. 1946) se projevil jako autor politický povýtce.

Paradoxem těchto „normalizačních" roků také je, že mezi debutanty se objevili též básníci dosti pokročilého věku, jako Jiří Karen (1920–2000), který vystoupil se svou první básnickou knihou ve věku 52 let, nebo čtyřicetidevítiletý Václav Daněk (nar. 1929), jen o rok mladší Josef Rumler (1922–1999); čtyřicítku překročili i Vladimír Bozděch (nar. 1928), Josef Kebza (1933–1990) a František Valouch.

Podle citátu z Adamovy stati se tedy čas v podání poetů zastavil a nepokračuje. Jestliže nyní budu charakterizovat debuty po roce 1970, všimnu si zároveň toho, jak jednotlivé první sbírky reflektují kategorii času, přičemž budu v některých případech Adamovu paušálnímu tvrzení v detailech oponovat.

Z oficiálních debutů roku 1970 stojí za pozornost jen dvě jména: Jiří Žáček (nar. 1945), jehož *Ráno modřejší večera*[5] navozuje jistý pojem krátkého a krotkého času už v samotném názvu a jehož další dráha zůstala v okruhu básnického typu, který v krátkých záznamech s nádechem humorné ironie dovede parodovat i vlastní poetické směřování.

Daleko jiným básníkem je Josef Rumler. Sbírka *Vynášení housli*[6] nepatří svým prahnutím po životě za intenzivního vnímání času k převládající poetické tišině následujícího desítiletí. Je to zároveň debut velmi opožděný, sám autor uvádí, že musel dosud mlčet: „Dvacet let nevydat hlesu / do sebe zazděn a pohřben."[7] Básně s takovým odsudkem doby by později vyjít nemohly, vždyť na několika místech Rumler přímo ostentativně odsuzuje čas, v němž žil: „My / z pokolení / bláhového / zparchantělého / na strništi dějin"[8] nebo jinde: „Jsme v čase / před velkým říhnutím."[9] Ve sbírce, která přináší až nezvyklou variabilitu veršových forem, vnímáme autorovo rozsáhlé intelektuální a dějinné zázemí, intenzivní domovský pocit a vědomí kategorie času v různých polohách. Rumlerův básnický subjekt je stále konfrontován s časem, osobním, rodovým a dějinným, i s časem vlastní tvorby: „Čas potřebný / zbortil se / v zdánlivé nepotřebno / času básnického."[10]

---

[5] Klub Mladá poezie, Praha 1970.

[6] Čs. spisovatel, Praha 1970.

[7] Báseň *Tváří v tvář – Ztracené generaci*, s. 26.

[8] V básni *Vyhnaní z ráje*, s. 23.

[9] Báseň *Podobenství zániku Čech*, s. 76.

[10] *V komoře paměti*, s. 86.

V následujícím roce je hoden našeho zájmu jen jeden debut, *Náhradní krajina*[11] Michala Černíka (nar. 1943). Už sám název sbírky nás zavádí do jiného světa, než je ten „normalizační", nicméně alternativou pro básníka zůstává jen nejuzavřenější soukromí, ohledávání vlastní osoby nebo monology kamene, džbánu, růže, jablka, violy, hory, oblohy, což připomíná skromňoučké prostředí snad až z doby počátků národního obrození. Černíkovy krátké básnické záznamy jsou zřetelně atemporální a dokonce jako by bez projevu vlastní vůle, jak dokládají téměř odosobněné verše: „Sedím bez hnutí v křesle a naslouchám jak jdu / jdu / a vzdaluji se."[12] Je to nicméně první debut mladého autora příznačný pro ráz mnoha dalších básnických vystoupení sedmdesátých let.

Rok 1972 je definitivním koncem posledních ohlasů liberálnějšího období a je také svědectvím o edičním vakuu. Tehdy vyšly první knihy nejstarších debutantů celého desítiletí, *Vteřiny zrání*[13] Jiřího Karena a *V zemi královny Maud*[14] Vladimíra Bozděcha. V případě Karenově jde o soubor básní starších, jež se týkají minulé války nebo dřívějších zážitků, včetně osobního vztahu k některým kulturním hodnotám. Jeho téměř bezkonfliktní poezie je sice na jedné straně hluboce lidská (zvláště v oddílu *Z nitra věcí*), ale představuje charakteristickou edici současného bezčasí, kdy něco ještě trvá a hlavně leccos bylo, nicméně v celé knize se slovo čas téměř nevyskytuje, a pokud výjimečně ano, pak jen ve vztahu k příchodu zimního období[15] nebo jako výzva, aby žena přišla včas.[16] Faktura některých básní Karenových nesporně ukazuje k typu starší české poetiky, takže tento zdánlivý debut je spíše výborem z celoživotní tvorby.

Podobného rázu je první básnická knížka Bozděchova. Jsou tam verše ukazující k intelektuálnímu bohatství autorovu a s vědomím váhy slova, všude převládá moudrá životní vyrovnanost, a přece i zde zůstalo místo na otázky. Někde bychom mohli mluvit spíše o aforismech než o poezii; přesto některá metaforická vyjádření jsou zřetelně na vyšší úrovni než básnický jazyk Karenův.[17] Bozděch vůbec nereflektuje vnější čas společenský, jen čas svého vlastního bytí, jež směřuje neúprosně ke konci.[18]

---

[11] Blok, Brno 1971.

[12] V básni *Seance*, s. 31.

[13] Práce, Praha 1972.

[14] Blok, Brno 1972.

[15] *V básni Na zimní nápěv*, s. 69: „Stromům v patách / pochoduje / přísný čas."

[16] V básni *Milostná*, s. 74: „Čekám tě / U ryzího času / s malinkatým / malicherným / hněvem / ale i s vějířem / duhové lásky / Přijď včas."

[17] Např. v básni *Jak se rozsteskňuje báseň*, s. 21: „Tlesknutí chvíle Věčna van / o štít ticha jazyk láme se."

[18] V básni *S čím se nesvěřuje báseň*, s. 27: „Den ode dne jde mi to hůře / na téhle zemi."

Ještě bezvýraznější je jediný relevantní debut roku 1973, *Klepání na lásku*[19] Ludvíka Štěpána (nar. 1943). Autor je úzce zaměřen k vlastnímu bytování, jeho svět osciluje mezi domovem s jemným vztahem k ženě a mezi příměstskou krajinou na procházkách. Je to poezie útlá, až intimně stydlivá, bez jakéhokoliv vztahu k času okolního světa; uvědomuje si čas jen v souvislosti s ročními proměnami přírody.[20] Ostatně Štěpán v básnické dráze dále nepokračoval a dal se na prózu.

Stojí za zaznamenání, že většina sbírek, o nichž jsme mluvili za léta 1971–1973, vyšla v brněnském Bloku za redakční patronace dlouho proskribovaného katolického básníka Josefa Suchého, tedy v jakémsi ústraní, kdežto pražská nakladatelství v té době procházela personálním i edičně-plánovacím zemětřesením.

Rok 1974 přinesl již pozoruhodnější novinky, od té doby můžeme mluvit o kompaktnější fázi básnických debutů sedmdesátých let. Vedle soudobě politicky angažované sbírky Kamila Maříka s rádoby exkluzivním názvem *ale...*[21] je to nový a originální objev, jímž se stala Marcela Chmarová (nar. 1951). První knížka třiadvacetileté autorky *Vysoký tlak*[22] je samostatným a žensky odvážným vyjádřením mladého člověka, který nehledí na zkonvenčnělá tabu, ať už jde o postoj vůči sebevědomým dospělým nebo naze tělesnou erotiku. Její představy se vrší v jakémsi pádivém automatismu, jenž nemá daleko k nezvalovskému typu básnění (včetně těch častých a výrazných rýmů[23]), její metaforika je výrazná a prostořeky neotřelá, a přesto vzdálená cynismu (např. „Měla jsem tuberkulózu snů / sténaly / a byly rozhadrované a k nepotřebě / na vzpomínkách se páslo hejno much / dětství se přepeklo a ztvrdlo / jak kůrka v připáleném chlebě").[24] Chmarová se nevymyká z doby nynějšího času a je jí vzdálena romantika útěků do bezpečného zákoutí.

Stejný přetlak představ najdeme u Jany Moravcové (nar. 1937), u níž sice nešlo o zcela první knížku, protože již předtím psala verše pro děti, pohádky a prózu, ale jde o její debut básní pro dospělé, s poetikou rovněž osobitou jako u Chmarové, jen spíše obecně invektivní, bez zvýraznění ženského prvku. Její *Sněhokruh*[25] přináší postřehy místy ostře protikladné, v jakési až zvrácené dy-

---

19 Blok, Brno 1973.

20 Např. v básni *Potulky*, s. 31, kde se mluví o konci podzimu: „Je čas se vrátit / Je čas / kdy končí potulky // Od zítřka budu zavřen / opět mezi zdmi."

21 1974.

22 Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1974.

23 Např. v básni *Dny*, s. 18: „V pondělí / vysypou víly popelnice / úterý / začervenalá tlustá svíce / středa / sulc barvený zeleným akvarelem / čtvrtek / chrám kamenný do sněhu padá šedým tělem" aj.

24 Počátek básně *Antibiotika*, s. 19.

25 Severočeské nakladatelství, Ústí nad Labem 1974.

namice exponuje prostor nebo náznak děje, a hned nato jej drsně popře, např. „Dál / brigantina s vlajkou smrti / kotví nám v krvi"[26]. Jsou to křičené exprese, šlehy kolem sebe, kdy nešetří nic a nikoho, vžité představy depoetizuje, takže zůstává téměř neženský škleb: „Smýkání po štěrku. / Do vazu. / Do vazu!"[27], jinde „Zuby zaťaté do udidla dne"[28] nebo „Den, / vzteky bílý, drží v dlani / pelest mé postele"[29]. Moravcová žije s naléhavým vědomím času, s nímž se vzteká a bojuje a nejraději by ho strhla do jámy: „Novorození této planety nás potměšile pozorují. / Aleluja, pochovejme čas."[30] Z této provokativně expresivní linie se vymyká oddíl *Lounské motivy*, v němž se Moravcová vrací do kraje dětství a ohlíží se s klidným pousmáním: „Roky jsem zaklapla jak víko u kufru."[31]

V dalším roce přicházejí debuty několika mladých, s výjimkou staršího Josefa Kebzy (1933–1990), jehož nevelká sbírka *A co by řekla Kendedés*[32] má vcelku blízko k bieblovské javanské exotice. Prolínají se zde motivy opálových žen s ohlasy nedávné indonéské revoluce.

Ve znamení předválečné pásmovosti debutovala roku 1975 Lýdie Romanská (nar. 1943), jež se v širokodeché poémě s názvem *Ostrava*[33] pokusila postihnout časový proud její krátké historie, od novodobé skutečnosti uhlí a hald přes další peripetie až k tehdejšímu dnešku s preferováním havířiny. Celkový výraz působí až zjednodušenou apelativností; v dalším vývoji své tvorby Romanská tzv. aktuální témata opustila.

Svou první knížkou příliš neoslnil Petr Kovařík (nar. 1946). Jeho *Skleněná harmonika*[34] zůstala jen u věcí a vztahů nejbližšího uzavřeného okolí, básnický subjekt v podstatě o nic neusiluje a s ničím není v rozporu, takže na nás dýchne náznak biedermeieru, jak lze doložit citátem ze závěrečné básně: „Laskavá města sladkých lásek, / ulice sluncem jmenované, / hlas ve vás / zalyká se smíchem, / rodný jas v korunách / o naději zpívá..."[35]

Objevem roku 1975 ovšem byl Eduard Martin (vlastně Martin Petiška, nar. 1951). Sbírka *Můj Faust*[36] už svým názvem odkazuje k významné literární tra-

---

[26] V básni *Brigantina*, s. 20.

[27] Z básně *Pohádka o dobytí*, s. 17.

[28] Z básně *Praporečník*, s. 16.

[29] Z básně *Dopis*, s. 22.

[30] Z básně *Vteřiny*, s. 55.

[31] V básni *Dům mého dětství*, s. 71.

[32] Čs. spisovatel, Praha 1975.

[33] Profil, Ostrava 1975.

[34] Čs. spisovatel, Praha 1975.

[35] Báseň *Doma*, s. 55.

[36] Mladá fronta, Praha 1975.

dici a šest oddílů knížky je vždy uvozeno konfrontací citátu z lidové hry loutkové faustiády a z Goethova díla. Právě mezi těmito dvěma polohami se pohybuje poezie Eduarda Martina, která má blízko i ke strohé, a přece výmluvné racionalitě, jak ji prezentoval Miroslav Holub. Martin je většinou aforistický, náznakový, ať už jde o něho samého nebo široký záběr do světa a do historie. Tak jak vnímá celou svou bytostí vše kolem sebe, stejně přiznává s jistým intelektuálním nadhledem i vědomí času, který je zároveň neosobní i nelítostný: „S každou tvou vteřinou / přichází trojí čas // Budoucnost minulých / minulost budoucích / přítomnost těch i těch i tvá."[37]

Též z následujícího roku 1976 zůstalo v poezii něco trvalejšího. Netýká se to příliš Blanky Albrechtové (nar. 1951), která svou knížkou *Pukání pecek*[38] zůstala ještě v zajetí dětsky jednoduchých představ, což sice celé sbírce dává jednotný ráz, ale spíše to lze přijmout u pozdější debutantky z roku 1979 Markéty Procházkové (nar. 1963), ta ovšem byla při vydání knížky o deset let mladší! Albrechtová vychází většinou z přírodní inspirace a příroda ji také stále obklopuje, jak sděluje matce: „Do pole / pár básní vyhrknu."[39] Místy je ovšem až přímočaře naivní a barvotisková,[40] jinde zase její jednoduché představy až neúměrně do básně zapojují vesmír a Zemi.[41] Sbírku zachraňuje jen několik výstižnějších milostných motivů.

Za pozdní básnický debut lze považovat vystoupení lékaře Aloise Volkmana (nar. 1937), který svou sbírkou *Malá vizita*[42] zůstal téměř stále v lékařském prostředí, jinak zde najdeme i některé motivy přírodní nebo krajinné. Je to sice poezie plná lékařské znalosti lidských osudů, která uměřeně podává i strohou realitu, vyjádřenou v básních aforisticky krátkých, ale vše je spíše statické konstatování, bez vztahu k času společenskému. Volkman citlivě zachytil uzavřený mikrokosmos, v němž se pohybuje, nicméně básně v podstatě jsou bez časového zařazení a mohly by vyjít kdykoliv, aniž by trvaleji upoutaly.

Rok 1976 přinesl také debut dosti osobitý, jímž se stala první kniha Josefa Šimona (nar. 1948) s názvem *Snídaně v automatu*[43]. Po přečtení v nás vytane, že jde o zřetelné ovlivnění Nezvalem anebo o výraznou blízkost k Nezvalovi, včet-

---

[37] V básni *Věčnost*, s. 46.

[38] Kruh, Hradec Králové 1976.

[39] Z básně *Návraty*, s. 24.

[40] Např. báseň *Jívové víly*, s. 47: „V březnovém háji / jívové víly / na kousky zimu krájí / Na housky sypou ji / v krystalcích soli / Až nebe mraky spase / popíchne slunce / víly tenkopasé / ohnivou holí / aby ještě povytáhly / za zelenou kštici / zrníčka obilí / z polí."

[41] Např. v básni *Válka o světy*, s. 10: „Vesmír svá dna otevírá"; v básni bez názvu, s. 13: „S vesmírem na klíně / zas hlíně / ucho nastavím", atd.

[42] Mladá fronta, Praha 1976.

[43] Čs. spisovatel, Praha 1976.

ně motivů ženy v množném čísle, inspirace městem, komplexním viděním a žitím. Ovšem v Šimonovi je proti Nezvalovi i úděs z města a jeho nepostižitelnosti. Básník je vším ve městě podmícen a zároveň zraňován, je to tedy pravý výraz soudobého pocitu mladého člověka, který se ztrácí v moderním světě (bez ohledu na politické zázemí), jak sám prohlašuje: „v tomto prostoru a čase / už nám ani matky nerozumějí".[44] A jinde zase: „podhoubí času je plné stok / i bahno se valí směrem k jádru".[45] A v básni s příznačným názvem *Město*, což zde může znamenat i symbol urbanizovaného světa vůbec, vše koncentruje do několikanásobné metafory: „náš hmotný čas má v ústech zmije / které létají na křídlech".[46]

V druhé polovině sedmdesátých let už došlo k jisté normálnosti básnických nástupů, pokud o „normálních" poměrech je možno mluvit v dobách nenormální „normalizace". Ale už nemusejí zaskakovat pouze starší debutanti, rok 1977 znamenal několik mírně zajímavých básnických počinů mladší generace. Je to jednak nepříliš výbojný Karel Vůjtek (nar. 1946) se svou sbírkou *Řetízkový kolotoč*[47], s nedlouhými básněmi; většinou jsou to momentky z přírody a občas se tu prolíná i motiv erotického toužení. Autor je jakoby vyvázán z konkrétního dobového času a vnímá a prezentuje pouze denní a roční doby.

Pro Lenku Chytilovou (nar. 1952) je čas přítelem, druhem, protivníkem i stálou součástí jejího života. Tak to mnohokrát uvádí ve sbírce *Dopisy*[48]. Chytilová se obrnila kolem sebe slovem, kterým nešetří, její pohled je troufalý i provokativní, nechodí daleko k inspiraci a reaguje vlastně na vše, co den a prostředí přinášejí. V oddílu *Kroky*, část *Meziča*sy vlastně i svou bytost ztotožňuje s časem: „Stáváme se / a čas nás vypráví / jsme příběh" a dále: „Čas / vypráví slova – chléb // Ale i nože vypráví"[49] Na mnoha místech je přímo ponořena do času, takže si maně vzpomeneme i na Josefa Horu, pro něhož byl čas „bratrem jeho srdce". Chytilová dokonce ztotožňuje i příběh, vyprávění a vlastní bytí: „Vypravěč času / prošel našimi ústy?"[50]

O velkém intelektuálním zázemí a bohatých zkušenostech překladatele, jenž zná italskou a španělskou poezii, svědčí básnická kniha *První brázda*[51], kterou napsal Miloslav Uličný (nar. 1942). Najdeme zde básně velmi různorodé, charakteristické pro nekonvenčního tvůrce, který se nevyhýbá ani erotickým moti-

[44] Z básně *Déšť*, s. 54.

[45] Z básně *Nazemvzetí*, s. 41.

[46] S. 13.

[47] Profil, Ostrava 1977.

[48] Kruh, Hradec Králové 1977.

[49] S. 52.

[50] V básni *Večeře*, s. 98.

[51] Mladá fronta, Praha 1977.

vům, ironizuje, zná svět umění i svět ticha a přírody. Má jakýsi odstup od kategorie času a dokonce tvrdí, že se v konkrétním čase neorientuje: „Kdy to jen bylo? Včera? Před sto lety?"[52]

Podobně si počíná i další debutant Jaroslav Holoubek (nar. 1946), který také vychází z poznatků kulturního dědictví, ale je zároveň doprovázen utkvělou vzpomínkou na rodnou Vysočinu. Jeho kniha *Úžas*[53] dosvědčuje schopnost dobře veršovat za použití bohatší obraznosti, dokládá také smysl pro lehce ironický humor. Stálým námětem je láska, osud, okolí, mladé dívky. K plynoucímu času má jako mladý člověk téměř nepřátelský vztah, vždyť na jednom místě sděluje, že „dutý je čas"[54], jinde zase má cesta času „opilované kroky"[55].

Z následujícího roku 1978 připomeneme nejprve pozdního debutanta Václava Daňka (nar. 1929). Opět myslíme na Nezvala, jestliže čteme Daňkovu sbírku *Jak jsme lili zvon*[56]. Má výrazně odlišené části: prudkou vstupní báseň *Jak jsme lili zvon*, s metaforikou až šílených obrazů, poté jsou zde rozsáhlé *Toulky s Liďáskem*, kde najdeme bohaté příznačně nezvalovské variace na motivy Prahy, vždy i se vztahem k ženě, s motivy noci a Kampy, a nakonec je část *Česká madona*, s adorací ženy v tomto světě: „(...) po celá léta jsem tě hledal ve tvářích všech žen".[57]

Opožděným debutantem je vlastně i František Valouch (nar. 1935) se svou sbírkou *Přibližování*[58]. Jeho knížka vzbuzuje dojem až obezřetného básnění, jež vychází ze selského venkovanství, obzírajícího ve zklidnělém výrazu koloběh přírody a dimenzi v podstatě neměnného lidského údělu v podhorské krajině nedaleko Olomouce. I názvy některých básní přímo vedou k těmto základním inspiračním konstantám: *Večer uprostřed žní, Můj kraj v srpnu, Poledne, Letní bouře v Olšanech, Září, Podzimní klekání, V říjnu*. I k plynutí času se přibližuje Valouch téměř s ostychem: „Čas na kopýtku laním / z lesa se ozývá"[59], jinde „A zase jiný les / byl nezletilý / jako by čas byl / jenom budoucí"[60]. Ale do světa Valouchova patří i motivy milostné, jež rozvinul v části nazvané *Přibližování*.

Poměrně značného publicistického ohlasu se dočkal Jaromír Pelc (nar. 1952), když vydal sbírku *Lear v letním kině*[61]. Jeho poetika je značně osobitá,

---

[52] V básni *Setkání*, s. 23.

[53] Mladá fronta, Praha 1977.

[54] V básni *Život květin*, s. 10.

[55] V básni *Sucho*, s. 18.

[56] Mladá fronta, Praha 1978.

[57] S. 65.

[58] Čs. spisovatel, Praha 1978.

[59] Z básně *Čas*, s. 12.

[60] Z básně *A zase jiný les*, s. 15.

[61] Čs. spisovatel, Praha 1978.

jsou zde básně různého typu, střídá se náznak jemnosti i neustálené prudkosti. Je nespokojen, neorientován, touží po aktivním činu, ale zároveň neví, jak vlastně žít. Na jedné straně byl Pelc chápán jako typický mluvčí nových autorů sedmdesátých let, na druhé straně – při dnešním čtení z odstupu – jeho básnické sdělení lze také chápat jako autentické vyjádření normalizačních časů „zaživa ztracených" či „pohřbených". Je skutečně zaskočen přítomným časem: „Prožívám jeden a tentýž výjev / znovu a znovu, vracím se v časové smyčce / na stejná místa. / Chtěl bych pryč, ale nevím jak."[62] Nevidí vývoj v čase, který žije: „Představ si: / čas se zastavil, / znehybněl jak otisk tváře / v posmrtné masce."[63] A opět na jiném místě: „Svět trvá jen, / nic se už neděje."[64]

Za poslední rok 1979, jemuž ještě v dané souvislosti věnuji pozornost, uvedu tři sbírky. Je to jednak zcela nevýbojný Miroslav Hule (nar. 1946), který se přihlásil sbírkou *Ryby v síti noci*[65]. Patřila by svou bezčasovou nezakotveností a úzkým pohledem do prostředí rybničné Třeboně spíše do té rozpačité ediční části první poloviny sedmdesátých let. Vystupuje zde příliš osobní a úzký obzor, stálým námětem je žena, dívka, doteky, milování, ztrácení a příroda kolem Třeboně. Čas je zde vnímán pouze jako část dne nebo ročního střídání léta a podzimu.

Mimořádné pozornosti se ve své době dočkala prvotina šestnáctileté všestranně nadané Markéty Procházkové (nar. 1963) *Sny bez přístřeší*[66]. Sympatická se jevila odvaha mladé dívky, které zdánlivě vše přicházelo lehce na mysl ke spontánně dětskému vyjádření, bezproblémově se v jejím podání stýkal koutek kolem ní i věčnost, nabízí se bez zábran Praze-Popelce, že ji omyje, je schopna z ní setřít prach a rozsvítit její unavenou krásu: „Chtěla bych tě Praho / celou omýt v rose / a jak oltář věků / nabídnout tě slunci..."[67] Po více než dvaceti letech už opadal bezprostřední dětský pel z tohoto debutu a snad je možné prohlásit, že tyto verše nejsou ve vývoji české poezie zázrakem, jen svědectvím o tehdejší touze čtenářů číst věci prosté, jednoduché, jak je psala dívka, která vzhledem k svému věku ještě nezažila občanské ponížení a opatrnictví dospělých.

Jaroslav Čejka (nar. 1946) je nesporně enfant terrible české kulturní scény a tak se představil i svou první sbírkou *Sentimentální lásky*[68]. Jsou to minipříběhy a metamorfózy úzce osobního zaměření, jen ve vztahu muž a žena, pro něž

---

[62] Z básně *Starý Žižkov*, s. 11.

[63] Z básně *Stroj času*, s. 23.

[64] Z básně *Čisté ideje*, s. 55.

[65] Mladá fronta, Praha 1979.

[66] Čs. spisovatel, Praha 1979. 84 s.

[67] Z básně *Chci rozsvítit tvou krásu*, s. 47.

[68] Mladá fronta, Praha 1979.

okolní svět nemá důležitost, jen drama dvou exponovaných bytostí. Podání z Čejkova pera plyne lehce a čtenářsky přitažlivě, napětí z hlediska intenzity vztahu (i ve ztrácení) je stále přítomno, hlavním morálním kodexem je vztah sám o sobě, nikoliv názory nebo situace okolí. A přece je zde i jakési pasivní vlečení příběhem, jako by autor nebyl mocen zabránit tomu, jak se jeho kniha uskládá: „Byli jsme jako loutky / na scéně vlastních let."[69] V každém případě je i Čejkův dosti nekonvenční debut dokladem toho, že ediční politika na konci sedmdesátých let doznala již jisté změny.

I když jsem se nemohl věnovat podrobněji jednotlivým sbírkám, přesto jsem na závěr snad oprávněn konstatovat, že Adamovo dosti paušální odmítnutí poezie sedmdesátých let platí jen pro její opatrnickou a nevýraznou část, nikoliv pro některé ediční činy, jež nás i po letech dovedou živě zaujmout.

[69] Část *Loučení s příběhem*, s. 55.

„Generace“ místo generace

PETR HRUŠKA

Jako „generaci“ osamělých běžců označil literární kritik Petr A. Bílek ve stejnojmenné knižní studii (1991) početnou skupinu autorů, kterým oficiální česká nakladatelství vydala debut v průběhu osmdesátých let (někdy již na konci let sedmdesátých), a termín generace záměrně vložil do uvozovek, jež se však při následném obecnějším užívání tohoto označení již vytratily. Vskutku lze však stěží mluvit o generaci jak z hlediska programového (žádný společný pro ně neexistoval), tak z hlediska věkového. Specifická situace státem řízené a ideologicky bedlivě kontrolované kultury v socialistickém Československu totiž způsobovala, že mezi debutanty tohoto období patřili autoři narození na konci čtyřicátých let (Jiří Rulf, Michal Ajvaz, Lubomír Brožek) stejně jako ti narození v letech padesátých (Vladimír Křivánek, Miroslav Huptych, Lubor Kasal, Svatava Antošová, Ivo Šmoldas, Jiřina Salaquardová, Zdeněk Lebl, Vít Slíva, Jiří Dědeček, Jan Rejžek, Přemysl Rut, Zdena Bratršovská, Milan Andrássy) i šedesátých (Sylva Fischerová, Norbert Holub, Marek Toman, Lubor Vyskoč, Soňa Záchová). Do rozhodnutí, zda a kdy knížka básní vyjde, vstupovala totiž mnohá mimoliterární kritéria, v nakladatelstvích vznikaly latentní pořadníky a doba čekání na vydání sbírky narůstala i na pět a více let. V řadě případů, jak upozorňuje P. A. Bílek, se tak nedá hovořit o debutech v pravém slova smyslu, knížky se stávaly spíše jakýmisi průběžně sestavovanými výbory básní – z třeba i desetiletého autorova tvůrčího období – čekajícími na to, „až projdou“ celým redaktorsko-lektorským schvalovacím mechanismem. Taková ediční praxe pak skutečně jakousi osamělost jednotlivých autorských osudů a jejich tvůrčích činů způsobovala. Stupňovaly ji i mnohé další vnější okolnosti, zejména neochota strážců kultury vůbec poskytovat prostor (např. v podobě literárního periodika) pro formulaci nějakého hlubšího názorového spříznění, pro formulaci společných programových postojů, jež by s sebou nutně přinesly také určitou diferenciaci, odlišnost a jinakost – tedy hodnoty, kterých se každá ideologie založená na principu nivelizace musí právem obávat.

Publikační možnosti dosud nezavedených autorů nebyly velké. *Dílna*, příloha *Literárního měsíčníku*, řízeného posrpnovými normalizátory, poskytovala zdrženlivě prostor jen krátkým ukázkám, více začátečnickým pokusům než sku-

tečné poezii. Po zrušení *Divokého vína* v roce 1971 neexistoval po celé období žádný literární časopis pro mladé autory (výjimku tvořila *Lékořice*, časopis pražské nemocnice na Bulovce, v jehož redakci pracovali M. Huptych, Z. Lebl a Zdeněk Šimanovský, který však působil jen v omezeném dosahu). O nové, začínající autory se měly v sedmdesátých a osmdesátých letech „starat" sborníky a almanachy tzv. mladé české poezie, vydávané v nakladatelstvích Československý spisovatel či Mladá fronta, a nejvýznamnější z nich, *Rosný bod* (1976), *Klíčení* (1985), *Zvláštní znamení* (1985) a *Zelené peří* (1987) společně s Dilií vydaným sborníkem *Homo ludens* (1978) skutečně dokázaly představit v záplavě literárního balastu i několik zajímavějších autorských osobností (L. Kasal, M. Toman, S. Antošová, I. Šmoldas, M. Huptych, J. Rulf, S. Fischerová). K podobnému efektu vlastně docházelo také v případě několika pravidelně vypisovaných literárních soutěží, kterými byly např. Strážnice Marušky Kudeříkové, ostravská Generace, Novojičínský literární květen nebo Literární Beroun. Nedostatek oficiálních publikačních možností částečně kompenzovalo mj. několik málo scén pro recitaci a autorská čtení (zejm. pražský Rubín s pravidelným pořadem Zelené peří, který organizoval recitátor Miroslav Kovářík).

Prvotiny mladých autorů (což v tomto období znamenalo v průměru třicetiletých) vycházely především v mladofrontovních edicích Omega a na sklonku osmdesátých let v nově zřízeném Ladění. Debutovat v této době bylo obtížné i jednoduché. Námaha, s níž se těch několik skutečných osobností pokoušelo prosadit v hlídaném prostoru oficiálních publikačních možností svůj pozoruhodný, netuctový rukopis, byla logicky provázena relativní snadností publikovat pro velký počet těch, kteří zaručovali ve svých verších kultivovaný, neproblematický průměr, nikterak originální, ale taky nic a nikoho neohrožující a pomáhající udržovat zakonzervované pojetí poezie jako pouhé život zkrášlující dekorace pro volnou sváteční chvilku.

Tak vlastně pokračoval zřetelný úpadek společenské prestiže a role básníka i poezie. Nejstarší generace zklamala tím, jak poslušně přijala úlohu normalizátorů, zakázala si vidět rozporuplnou pravdu a za básně vydávala zveršované proklamace a politicky služebné agitky. Tzv. generace střední, sýsovsko-žáčkovská sice vydobyla pro poezii zpátky prostor civilní, prostor všednodenních zázraků, ale zklamala tím, že tomuto pozemskému světu důsledně upřela rozměr metafyzický, že obcházela nicotu, existenciální úzkost i víru v duchovní hodnoty transcendentální povahy. A velká většina přicházejících básnických adeptů pak tuto násilně profánní, materialisticky „vykostěnou" skutečnost už jenom přizdobovala lyrickým slovem, jenom ornamentalizovala banální samozřejmosti a sugerovala veřejnosti, že poezie je vlastně pouhý zkrášlující popis,

umění pěkně říci to, co je na jevovém povrchu světa vidět a nanejvýš si snílkovsky vymýšlet, co by na něm být vidět ještě mohlo. K takovému způsobu psaní tendovala vždy více poezie psaná ženami, a tak se v té době také objevilo opravdu veliké množství básnířek (Markéta Procházková, Jitka Baďoučková, Marta Gärtnerová, Eva Frantinová, Blanka Albrechtová, Marcela Chmarová, Michaela Pánková, Alena Vávrová, Eva Kotarbová, Heda Bartíková, Jiřina Axmanová, Eva Šulcová, Vlasta Skalická, Naděžda Slunská, Věra Nosková a další a další), které vydaly po jedné či dvou sbírkách lyrických básní, majících nejčastěji charakter soukromých deníčkových záznamů (zejm. milostných a rodinných), rozepsaných do veršů a zahalovaných ve vágní poetické opary či podávaných s onou sterilní, unylou kultivovaností, jež nahrazovala „divokost" skutečného života v jeho hloubkách a dramatech.

Mezi autory a autorkami vstupujícími na pole oficiálně vydávané literatury však bylo také několik, jejichž tvorba měla od počátku náročnější ambice a projevovala se uprostřed oné záplavy pseudopoezie jako sice solitérní, ale přece jen nepřehlédnutelný pokus vrátit básni její svrchovanost, její svobodu ideovou i imaginativní. Právě mladá básnířka S. Fischerová nabídla jeden ze svébytnějších básnických světů ve svém debutu *Chvění závodních koní* (1986), který konečně nebyl jen poetickou odvozeninou vnější skutečnosti, ale promlouval syrovou citovostí mladého člověka a stál ukotven ve vlastní, jakoby poněkud neženské, ale docela výrazné obraznosti. Podobné právo na skutečnou imaginaci si – i při hrozící umluvenosti – vyvzdorovávala ve svých surrealisticky rozvolněných výjevech S. Antošová (*Říkají mi poezie*, 1987; *Ta ženská musí být opilá!*, 1990). Čímsi zadrhlý, evokovaným pocitem vyděděnosti svíravě chladný byl skeptický svět J. Rulfa v *Prospektu na rozhlednu* (1988) a nezvyklý básnický prostor se otevřel L. Kasalovi ve sbírce *Dosudby* (1989). Šlo o prostor jazykový, vytvářený tak, že slova ve verších byla akcentována ve své zvukové a skrytě významové vrstvě a tak jakoby ožívala, osvobozovala se a počala takříkajíc spolurozhodovat o přítomnosti slov sousedních. O vlastním, „stvořeném" vesmíru, který si žije podle svých pravidel a po svém, na vnější realitě do jisté míry nezávisle, lze mluvit i v případě bizarních, fantaskních vizí M. Ajvaze ze sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989). Právě tady se přímo demonstruje – i když někdy bohužel pouze demonstruje – životodárná nutnost odmítnout jevový povrch jako klamavý a potřeba v každodenní existenci zahlédnout znamení, která nám prostřednictvím naší svobodné představivosti dává ukrytá skutečnost, plná tajemných souvislostí.

Svůdnému pokušení psát lyrické obrázky a ozdobné miniatury se snažili vyhnout také autoři, jejichž poezie byla založena více na filozofující reflexi, do-

dávající básním věrohodnou rozporuplnost a vnitřní dynamiku. Takové rysy měly sbírky *Nepokoj hodin* (1984) Víta Slívy, *Vypouštění holubice* (1982), *Nahé stromy* (1985) a *Kameny písní* (1990) V. Křivánka, ale také texty právě M. Ajvaze a S. Fischerové. O racionálnější typ poezie, odhodlaný jít za pouhé dojmy a pocity básnířek, se pokoušely s kolísavým úspěchem Lenka Chytilová, S. Záchová, Z. Bratršovská nebo Jitka Stehlíková, zřídka se objevovaly verše usilující o humorný a sebeironický odstup od vlastního ženského údělu (Dagmar Sedlická, Marie Štemberková, Světlana Burianová). Parodie, sarkasmus, ironie a černý humor jako způsoby, jimiž lze nejlépe vyjádřit absurditu, skrytou pod uhlazeným povrchem současnosti, ovšem patřily více k poezii psané muži (M. Huptych, J. Rejžek, J. Dědeček, P. Rut). Dělo se tak zpočátku velmi opatrně, v jinotajích a alegoriích, s blížícím se koncem osmdesátých let však přece jen narůstala explicitnost kritických vyjádření a syrová expresivita obrazů doby: „V ulicích kráčí kruhoústí / a čelistnatci. Vládne klid / a bílou cupaninou plsti / nás táhne přikrmit."[1] Tato částečná otevřenost vrcholila v některých sbírkách nové edice Ladění, vydaných v průběhu roku 1989: „Souhrnný revoluční dějepisec: / Pod gilotinu se chodí / se vztyčenou hlavou. / Se vztyčenou hlavou / se chodí pod gilotinu"[2], „hlasitě mlčíme / mlčenlivě hlasujeme / proces demokratizace proběhne i kdyby všichni byli proti"[3].

Ačkoliv skuteční tvůrci mezi novými autory byly ve svém odhodlání svádět souboj s tuhou vydavatelskou politikou vskutku „osamělými běžci" a také jejich poetika byla případ od případu velmi odlišná, přesto existovaly určité charakterové rysy většině z nich společné. Vedle již zmíněného odhodlání vidět (a říkat) věci více kriticky to byl zejména silný důraz na vlastní prožitek, na osobní, niternou zkušenost, která stála v základu textů J. Rulfa, L. Kasala, S. Antošové, J. Salaquardové, S. Fischerové a dalších. Byl do jisté míry reakcí na odosobněný rétorický patos, který stále ještě předváděli autoři skálovsko-florianovské generace, a na neustálé apely ideologů, aby se mladá poezie konečně vyklubala ze skořápky svého subjektu a nabídla své služby společenským zájmům v podobě tzv. angažované poezie. O angažovanosti se v té době namluvilo hodně a myslelo se jí hlavně zřetelně zformulované vidění skutečnosti, které by bylo loajální vůči ideologicky zvolené podobě světa, a jako kritika (tzv. konstruktivní) měla být pěstována pouhá komunální satira. Angažovanost nových autorů však chtěla být hlubší a skutečnější, tj. takovou, která ví, že za hodnověrnost verše neručí „správně" orientovaný světonázor, ale soukromý prožitek a bohatost bás-

[1] I. Šmoldas: *Zimní srst*. Čs. spisovatel, Praha 1988, s. 15.

[2] N. Holub: *Zrcadlo pod jevištěm*. Mladá fronta, Praha 1989, s. 26.

[3] L. Kasal: *Dosudby*. Mladá fronta, Praha 1989, s. 36.

níkova vnitřního světa. A takový přístup neumožňoval nadále jen zveršovávat vyprázdněná hesla a teze.

Akcent na humanistický a etický postoj člověka, uplatňovaný v každodenních, nenápadných a zdánlivě nedůležitých okamžicích, se jeví jako jediná možnost znovunalezení osobní integrity, poztrácené v šedi a únavě davově anonymního, „hromadného" života. Tento akcent je základem díla M. Huptycha, L. Kasala, V. Křivánka, V. Slívy, J. Salaquardové, L. Brožka a dalších. Lidskost je ohrožena zevnitř i zvenčí – na jedné straně velmi časté výjevy možné nukleární katastrofy: „Copak to nese hezkého bombardér / v pařátech / svým mláďatům?"[4] a znepokojivé přítomnosti jaderných zbraní: „nahý se dívám / vstříc šípům raket"[5], na straně druhé reálné nebezpečí konzumního přežívání v „ulitách prázdna odkud i šnek prchá / před naším teplem z televize zvyku"[6] s hojnými obrazy „celonárodní vyžranosti"[7], „pomalých bezpečných dní"[8], v nichž se „mohlo žít / kdyby se žilo"[9]. Logicky se pak jako základní prožitky lyrického subjektu dostavovaly deziluze a odcizení, zakoušené uprostřed společenské reality stejně jako v soukromí intimního vztahu. Samota jednotlivce se tak postupně stávala všudypřítomnou a dává označení „generace" osamělých běžců další významy. Mimo jiné souvisí se skutečností, na niž upozornil P. A. Bílek a která se v našich dějinách v jistých obdobích opakuje: role básníka jako mluvčího, barda, hovořícího k davu a za dav byla opět postupně nahrazována rolí osamělce, „směšného blázna", snílka uprostřed zuřícího hokynářského pragmatismu, outsidera na periferii společenského dění, „který promlouvá hlubokými rýhami k několika křehkým uším / naslouchajícím v prázdnotě"[10]. Tribuny a velká pódia nahradil malý, spoře osvětlený sál s folkovým písničkářem, kterému sedmdesátá a zejména osmdesátá léta svým způsobem „patřila" a který se stal novým zprostředkovatelem básnického slova. A básnické slovo je často nedůvěřivě potěžkáváno, zkoumáno a skepticky shledáváno nedostačujícím k tomu, aby pohnulo světem. Básník není přesvědčen o celospolečenském významu svých veršů, ale o nutnosti činit věci i zdánlivě úplně marné – píše víc **přesto**, než **proto**.

Intonace těch vzkazů, sídlištních „výkazů" (I. Šmoldas) o zautomatizovaném a otupělém vegetování celé společnosti byla různá – od skeptického, zoufalého konstatování (I. Šmoldas, J. Rulf), přes hořký smutek (V. Křivánek), rozhněva-

---

[4] M. Huptych: *Názorný přírodopis tajnokřídlých*. Čs. spisovatel, Praha 1989, s. 99.

[5] J. Rulf, in: *Zelené peří*. Mladá fronta, Praha 1987, s. 158.

[6] V. Křivánek: *Vypouštění holubice*. Práce, Praha 1982, s. 26.

[7] S. Antošová: *Říkají mi poezie*. Mladá fronta, Praha 1987, s. 22.

[8] S. Fischerová: *Velká zrcadla*. Čs. spisovatel, Praha 1990, s. 19.

[9] L. Kasal, c. d., s. 31.

[10] S. Antošová: *Říkají mi poezie*. Mladá fronta, Praha 1987, s. 12.

né (přesněji ovšem nasrané) výbuchy (L. Kasal), beatnické odmítnutí (S. Antošová), až po vášnivé přimykání se ke zbytkům sebezáchovných hodnot, jakými jsou rodový odkaz (V. Slíva), svoboda citového prožitku (S. Fischerová), rodinné vazby (J. Salaquardová) a imaginace. Nutnost okysličovat svou existenci nespoutaností fantazie a kreativity demonstroval M. Ajvaz a téměř programově vzýval M. Huptych ve sbírkách *Srdcový střelec* (1984) a *Názorný přírodopis tajnokřídlých* (1989): „Tolik hlav v helmách / Vlna jde za vlnou v šedivém jezeře / Kdyby se chtělo stát něco nádherně prevertovského / kdyby si jedna hlava usmyslela lodičku / to by byla paráda!"[11]

S obranou životní imaginace i reflexí dobové společenské situace souvisel snad nejfrekventovanější symbol poezie té doby – symbol křídel a Ikara (a také Pegasa), nesoucí významy vzletu i pádu, svobody i determinace, potřeby snu i bolesti probuzení. Používala (a nadužívala) jej jako obvyklé klišé lyrika mladých básnířek i básníků pro vyjádření svých milostných zážitků, ale používali jej také někteří autoři třeba v ironických sentencích: „Daidalos (otec Ikarův): / Není zcela přesná ta historická zpráva. / Nejde o to, že neuměl létat, / jako spíš o to, že neuměl plavat."[12] Křídla se dostávala do názvů sbírek (*Názorný přírodopis tajnokřídlých, Vypouštění holubice, Návrat sokola, Labutě na refýži, Proč racek přemýšlí, Bez křídel, Létající vlak*) a obraz letu sloužil přímo k vyjádření životních postojů: „odvaha vzlétnout / Je zároveň / Odvaha k pádu"[13], „zas jednoduše vzlétnout"[14], „veďme svá těla navzdory všem fyzikálním zákonům / vzhůru nad vznětlivá oblaka / svěřme se výšinám"[15]. Byl metaforou pro střet ideálu s realitou: „ale těch křídel ptáků / rozstřílených ze závisti, / těch křídel přistřihovaných ze závisti"[16], pro formulování úzkosti z předčasného „zmoudření" ústícího do konzumního cynismu: „peří patří do polštáře / a na noc / si může nechat o létání zdát"[17], i pro vyjádření bezkřídlé deziluze, kdy „jen kámen zbývá z křídel básníkových / a v pádu svítí jako meteorit"[18] nebo jen „moli mají křídla / když už je nemají současníci/ ve vlastních jepičích životech"[19].

Jiným frekventovaným motivem odrážejícím životní pocity autorů býval např. motiv potopy a Noemovy archy nebo cirkusu či divadla, především ve

[11] M. Huptych, c. d., s. 103.

[12] N. Holub, c. d., s. 21.

[13] L. Brožek: *Minutu před přílivem*. Mladá fronta, Praha 1980, s. 7.

[14] J. Salaquardová: *Snídaně na Titaniku*. Čs. spisovatel, Praha 1987, s. 45.

[15] S. Antošová, c. d., s. 19.

[16] S. Fischerová: *Chvění závodních koní*. Mladá fronta, Praha 1986, s. 59.

[17] M. Huptych: *Srdcový střelec*. Mladá fronta, Praha 1984, s. 14.

[18] V. Křivánek: *Kameny písní*. Mladá fronta, Praha 1990, s. 32.

[19] J. Rulf: *Prospekt na rozhlednu*, Mladá fronta, Praha 1988, s. 58.

smyslu pódia pro předem stanovené role i výrobu iluzí (N. Holub: *Zrcadlo pod jevištěm*). Výpovědi většiny básníků měly městské kulisy, nezřídka se objevovalo sídliště jako synonymum trpné existence a všeobecné únavy společně s obrazy těch, co „jak tramvaje jezdí v železných kolejích / za sebou líně a po pořádku"[20].

Typickým veršovým útvarem, který rovněž vypovídal o potřebě autorů uniknout lyrickému všechnoznamenajícímu nic, byla středně dlouhá báseň, psaná volným veršem, se zřetelnou tendencí k epickému jádru, k načrtnutí příběhu nebo epizody se symbolickým rozměrem, do nějž bylo metamorfováno osobní prožívání skutečnosti (M. Huptych, L. Brožek, I. Šmoldas, J. Rulf, J. Rejžek). Výjimku však netvořily ani skladby delší, tak trochu podrážděné litanie (L. Kasal), proudy představ (S. Antošová), pseudoscénář dramatu (N. Holub) nebo téměř básnické prózy (M. Ajvaz). Ojediněle se objevovaly naopak krátké, rýmované texty, myšlenkově i obrazově sevřené výpovědi (V. Křivánek).

V pozadí tohoto tvarového a výrazového úsilí stáli samozřejmě také určití „patroni", literární vzory inspirující i svádějící k epigonské nápodobě. Tak je tomu např. v některých textech M. Huptycha, které nezapřou (pro určitou část české poezie už dříve typický) silný vliv Jacquese Préverta – především jeho odhodlání „mluvit prostě", jeho smutný humor a obranu lidství, což je především schopnost lásky a vzrušivého zakoušení světa s životodárností svobodné fantazie. Prévertův vliv lze cítit i v poezii L. Brožka (zde také otevřené přihlášení se k Robinsonu Jeffersovi), J. Rejžka a dalších. Jiným velkým vlivem čitelným v textech debutujících básníků je romantické gesto Václava Hraběte a potažmo beatnické postoje, lehce bohémsky provokativní, s odporem k stereotypní všednosti a tendencí k uvolněné, gejzírovité obraznosti, nejzřetelněji projevované v tvorbě S. Antošové. Inspirativní byl civilismus Skupiny 42 se svou schopností zahlédnout mytický význam existence v okamžiku každodennosti (J. Rulf). Písňovost a seifertovské harmonické prstoklady lze ve zvýšené míře nalézt např. ve verších Petra Kovaříka, naopak disharmonický skřípot a meditativnost básnického typu Halase a Holana zazní v textech V. Slívy a V. Křivánka.

Texty, které přinášely knížky autorů debutujících na konci sedmdesátých let a v osmdesátých letech, jsou velikým rozkmitem od záplavy pouhých poetických záznamů vnějšího po místečka skutečné poezie žijící svébytně, „zevnitř sebe", a to často rozkmitem probíhajícím v rámci jedné sbírky. Jsou lyrickým mlžením, ukrývajícím neschopnost i ustrašenost autora, stejně jako jsou odhodlaným pokusem o co nejpřímější pojmenování reality. Jsou rozkmitem mezi do-

[20] I. Šmoldas: *Zimní srst*, c. d., s. 14.

předu hotovými prefabrikáty pravdy, otrocky ilustrativními alegoriemi, moralitami stanovenými a určenými jednou pro vždy, a mezi otevřenými dynamicky pulzujícími světy, které působí svou sugestivitou a neúplností, vtahujíce čtenáře znovu do vzrušujícího prožitku četby.

Čas smíření

Vilém Závada: Na prahu; Živote díky

IVA MÁLKOVÁ

Příspěvek na dnešní konferenci se vrací k závěrečné etapě života a tvorby básníka a člověka Viléma Závady. Sedmdesáté a osmdesáté roky, až do jeho smrti v roce 1982, znamenají skutečnosti, které jako by v sobě odrážely protikladnost a rozporuplnost, tíhu a pochyby i pády, kterým se Závada věnoval ve svých verších.

V roce 1970 vydává nakladatelství Československý spisovatel sbírku *Na prahu*[1], která se díky následujícím událostem – vstupu Viléma Závady do normalizovaného spisovatelského svazu, ocenění Státní cenou Klementa Gottwalda – stává více politickou než literární událostí.[2] V článcích adorujících autora k jeho sedmdesátinám i pětasedmdesátinám je Závada vyvazován z vazeb mezigenerace (Holan, Halas)[3] a řazen do linie Neruda, Bezruč, Wolker. Závada se stává „velkým básníkem našeho socialistického dneška", jenž „vidí šťastný lidský život a budoucnost ne jako dar, který přijde sám od sebe, ale jako výsledek cílevědomé společenské aktivity, společného dělného úsilí"[4]; je tím, kdo „dospívá k třídnímu pohledu na svět"[5], je „básníkem stále mladým"[6]. Opěvují jej prázdnými, falešnými, patetickými frázemi.[7]

---

1 V. Závada: *Na prahu*, in: Básnické dílo 4. Čs. spisovatel, Praha 1972.

2 V. Rzounek píše: „Závada se svými verši přidává k těm, kteří ve vypjaté situaci pomáhají životu na práh nového dne. Básníkovo „na prahu" dostává svůj nový a konečný smysl. Život naší země, který stál na prahu zkázy, vrací se do správného řečiště. Krize je překonána." – „Své srdce vkovat v bránu prajasu (Příspěvek ke genezi poezie Viléma Závady)", *Literární měsíčník* 1980, č. 5, s. 47.

3 Výjimku nacházíme ve studii Marie Mravcové „Báseň a život", *Čtenář* 1975, č. 5, s. 166–168, kdy je naopak tvorba všech tří autorů prostřednictvím Závady charakterizována: „stejně jako on zaznamenávají s přecitlivělou vnímavostí tragické aspekty doby" (s. 166).

4 I. Skála: „Pětašedesátiny národního umělce Viléma Závady", *Tvorba* 1970, č. 20, s. 10.

5 D. Pajurek: „Jubileum tvůrce Panychidy", *Nová svoboda* 22. 5. 1970.

6 L. Budagogova: „Básnický profil Viléma Závady", *Literární měsíčník*, 1974, č. 4, s. 91–92.

7 Václav Hons píše v souboru otevřených dopisů k Závadovým pětasedmdesátinám: „Ctěn a milován svým národem, laskán mateřštinou, která ve Vás nalezla svrchovaný výraz a spanilou podobu, následován tiše a bojácně těmi mladšími, jejichž klopýtavý verš je nesměle a pln obdivu nakloněn nad řečištěm Vašeho díla." – „Myslím-li na básníka", *Literární měsíčník* 1980, č. 5, s. 42.

Básnické dílo dovršuje Vilém Závada sbírkou *Živote díky*[8] v roce 1977, padesát let od vydání své básnické prvotiny. Vítězslav Rzounek, když touto sbírkou uzavírá stať o genezi autorovy poezie, píše: „Vilém Závada, který vyšel z proletářské třídy, je básníkem cesty českého lidu k socialistickému vědomí a po nastolení dělnické moci je básníkem formování jeho socialistického charakteru."[9] Známe-li znění sbírky, je disparátnost právě vysloveného zřejmá. Sledujeme situaci, která se zdá být pro sedmé a osmé desetiletí dvacátého století v české literatuře mimo jiných příznačná a přízračná. Jako by skutečnost (lidé, tvorba – činnost) a hodnota (mravní, estetická) ztratily své opodstatnění. Jako by trvala jenom lživá virtuální realita, která rozkládá, kopíruje, znehodnocuje a padělá skutečnost.

Mezi kleštěmi vnitřního světa, kde se usiluje o poctivost a čistotu, a vnější falzifikující realitou se ocitl také Vilém Závada. Nechme nyní stranou pokus o hodnocení jeho nejednoznačných činů, vystoupení, fungování v organizacích ve sledovaném období. Domníváme se, že osobní svědectví a charakteristiky, které dávají podněty k zamyšlení i dostatek „stop" k archivními dohledání a věcné argumentaci o konkrétních událostech, v nichž vystupoval podivu hodný introvert Vilém Závada, už podali Antonín Brousek[10], ale zvláště Bedřich Fučík[11].

Pokusme se nyní bez politizujících ambicí přečíst dvě sbírky, jimiž Vilém Závada korunoval, platí-li ono finis coronat opus, svou původní básnickou tvorbu.

Sbírka *Na prahu* je rámována básněmi *S fanfárami pláče* a *Na prahu země*, předznamenávajícími témata, která budou zachycovat bytí od zrození ke smrti. Celková kompozice není dělena na oddíly, přesto tvoří několik celků[12], které dodávají sbírce nepravidelný, přerývaný rytmus. Celky obsahující vždy jen dvě básně přinášejí sbírce významové předznamenání následující části.[13] Dojem ryt-

---

[8] V. Závada: *Živote díky*. 2. vydání, Čs. spisovatel, Praha 1978.

[9] V. Rzounek, c. d., s. 47.

[10] A. Brousek: „Básník českého charakteru?", in: *Podřezávání větve*. Torst, Praha 1999, s. 307–325.

[11] B. Fučík: „Melancholie milenec aneb Život ve dví", in: *Čtrnáctero zastavení*. Melantrich, Praha 1992, s. 259–286.

[12] Jednotlivé celky jsou odděleny nejen bílou stránkou, ale i v obsahu tvoří „shluky" básní. Budeme-li vyjadřovat vnitřní rytmus sbírky, pak můžeme jako klíč zvolit počet básní v celku, a pak by struktura vypadala: 2 – 7 – 2 – 4 – 4 – 2 – 1. O charakteru „dvoubásňových" se ještě budeme zmiňovat.

[13] Poslední takto koncipovaná část (s básněmi *Černý vzadu* a *Záchranný žebřík*) působí při srovnání s předcházejícími dvoubásňovými celky mnohomluvně a jako by pouze rozmělňovala a opakovala výše vyslovené. Sledujeme-li však, jak se v obou básních proměňují subjekty, já nahrazují on a my, pak se subjekt mění v oslovované ty, je zřejmé, že je to poslední pokus o zobecnění individuální zkušenosti, že se básník pokouší naléhavěji sdělit své osobní poznání.

mické disproporce (ta v tomto případě souvisí také s disharmonií) dodávají sbírce nenadálé přechody pravidelně rýmovaných veršů k veršům volným, k prozaizujícím pasážím.

Naléhavost a osudovost sbírky je vyslovena hned na počátku. Básně *S fanfárami pláče* a *Odliv* jsou otevřenou, upřímnou a sebekritickou metaforou osudu jedince vklíněného do dramatických událostí dvacátého století, které spoluprožíval. V nich vnímáme jako jeden z dominujících motiv pláče. V kontextu celé sbírky jej pak můžeme vykládat v několika významech. Pláč je výrazem bezbrannosti. Pláč očisťuje. Pláč uvolňuje a posiluje. Pláč zůstává navždy právem privatissima. Pláč však neurčuje sbírku pouze v její tematické rovině, prostupuje i do oblasti žánrové. Pláč se stává planktem, žalmem.[14]

V této souvislosti už je nezbytné, abychom si připomenuli Závadovu činnost překladatelskou. Vztahovat básnickou sbírku *Na prahu* k předcházejícímu tvůrčímu vzepětí, k překladu *Knihy Jóbovy*[15], na které se spolu se Závadou podílel Stanislav Segert, není nijak originální. Vazbu Závadovy deváté sbírky s biblickým textem najdeme už v Dostálově kritice z roku 1971[16], Radko Pytlík ji připomíná ve své studii z roku 1975[17], kde je básníkova situace vykládána jako analogická k situaci Jóba.

Všechno tomu nasvědčuje i v naší analýze a interpretaci. Jóbovo jméno se „odvozuje od hebrejského kořene -j-b – být nepřítelem, znepřátelit si, ójéb – nepřítel. Jób je spíše ten, kdo je napaden, než ten, kdo někoho napadá"[18]; „(...) výmluvné jméno znamená **ohrožený**, (...) jde o tvar trpného rodu, který musíme do češtiny opsat asi jako ‚obklopený nepřátelstvím'".[19] A v Závadových verších čteme:

---

[14] Radko Pytlík už v souvislosti se Závadovou prvotinou píše: „Tragismu a hořkému pesimismu jeho obrazů, jenž pramení z celkové deziluze, je bližší litanická intonace jeremiád a biblických žalmů" – „Vilém Závada", *Česká literatura* 1975, č. 5, s. 415.

[15] *Kniha Jóbova*. Přeložili Vilém Závada a Stanislav Segert. Čs. spisovatel, Praha 1968.

[16] „Překladatel a lyrik se tentokrát zřejmě sešli v jedné osobnosti k dílu hluboce bytostnému. Nejde o ‚vliv', spíše o shodu dozrálého vnitřního ustrojení s monumentálním, osobně prožitým dílem" – V. Dostál: „...horečka duše zanícené zdravím...", *Tvorba* 1971, č. 20, s. 11.

[17] „Básník, nesoucí v sobě, jako biblický Job, bolest a utrpení lidstva, vykupuje svou víru v život tvorbou, jež je naplněna touhou po tvůrčích kontaktech s ostatními lidmi" – R. Pytlík, c. d., s. 423.

[18] M. Balabán: „Hospodinovy odpovědi Jóbovi", *Zpravodaj SKŽ* 2001, č. 43, s. 10–14.

[19] J. Heller: „Jób – tajemství utrpení", *Zpravodaj SKŽ* 2001, č. 43, s. 15–17. Milan Balabán ve výkladech jména pokračuje dále: „Ajjúb v Koránu zahrnuje arabskou slovní hříčku s avváb – ‚ten, kdo se obrací k Bohu'. Nestažený tvar jména (není to však zcela jisté) je Ajja-abu, což znamená ‚Kde je tvůj otec?'" – M. Balabán, c. d., s. 11. Pokud bychom pokračovali ve výkladu i z tohoto hlediska, pak bychom se ocitli v ohnisku dalšího výrazného tématu a osobního traumatu básníka – ztráty otce v první světové válce. Koncentrace zápasu za lidskou důstojnost s prvotním a trvalým existenciálním vykořeněním by pak ještě silněji zatížila už tak neunesitelnou situaci.

A kolem chodí lidé slepí a hluší
na obě oči a na obě uši
ale i srdcem a duší
a bez touhy a citu jak eunuši
a nikdo nevidí a netuší

(báseň *Odliv*, s. 109)

Ruší mé spojení a přetrhají osudy
Přenesou na mě starosti a nemoci
Nasadí své rouby a navazují úponky

(báseň *Odliv*, s. 110)

Jan Heller při výkladu tématu starozákonní skladby říká: „Jóbova postava je literárně teologická stylizace hlubokých duševních zkušeností na **samém pomezí života**" (zdůraznila I. M.). A báseň *Na vrcholu let* obsahuje následující osmiverší:

Tak stojím na prahu, neboť jsem po večeři,
tak stojím na prahu, neboť jsem na konci,
tak stojím na konci, tak stojím na prahu
veliké noci, v které se blýská,
a nebe se chvěje mrazením světla
a mě v ní mrazí nesmírná tíseň,
úzkost mi lisuje srdce
a v těle podvazuje žíly.

(s. 118)

Slyšíme silné, rozhodné, nezlomené Já. Vzepjalo se k vyznání, které je pokáním i vášnivou obhajobou; je předsmrtným zápasem o spásu a naději, třeba jen před sebou samým. Dvojí anaforické opakování verše „Tak stojím na prahu" umocněné jeho epanostrofickou polohou ve třetím verši vzbuzuje dojem přikování až zkamenění. Děje se tak u subjektu, který je charakterizovatelný pohybem, kdy chůze zaručuje návrat k rytmu života, stává se prostředkem harmonizace, vede „k oázám ticha" (s. 111).

Vezmeme-li v úvahu, že závěr prvních šesti poloveršů ve sledovaném úryvku zní „na prahu, na prahu, na konci" a „po večeři, na konci, na prahu", je nutné se zastavit u zdůrazněné večeře. Její motiv obsadil ve verši pozici, která měla patřit, pro zdůraznění absolutního sevření v hraniční situaci, výrazu na

konci. Večeře v sobě tedy obsahuje stejné rozhraní. Je aktem poslední večeře. Jen není určitelné, zda ustrnutí postihlo toho, kdo zradil, či toho, kdo je zrazován.

Závada opakuje situaci absolutního sevření jinak v následujícím závěrečném pětiverší básně: „rychlými kroky" (tady už se znovu vrací dynamika chůze!, ale patří tomu, co přichází) „se přiblížil večer, / tma stoupá od země, tma padá z nebe, / valí se z východu i západu, / staví vysokou černou zeď / a mě v ní uzavírá" (báseň *Na vrcholu let*, s. 118). Verše ze sbírky *Na prahu* jsou metaforickým rozvedením dvojverší, které Závada použil při překladu *Knihy Jóbovy*:

El[20] mi zahradil cestu, takže nemohu jít,
a na pěšinu mi rozprostřel tmu.

(XIX, 8, s. 47)

Metafora použitá ve sbírce *Na prahu* se stává jinotajem. Přírodní princip je zde synekdochou boha.[21]

Citovaná pasáž pokračuje v *Knize Jóbově* verši: „Svlékl ze mne čest, / s hlavy strhl korunu. / Podkopal mě ze všech stran, takže musím jít, / mou naději vyvrátil jako strom" (XIX, 9, 10, s. 47). Vyjadřují přesně výchozí pozici subjektu i pro sbírku *Na prahu*. Okamžik poznání, prozření, pochopení mezní a neopakovatelné situace. Navozuje vědomí zoufalého konce, v němž příliš neprosvitá naděje na pochopení.

Jób vydával ve svém dramatu svědectví o sobě, aby dokázal, že je bezúhonný, přímý a že se vždy vystříhal zlého. Zůstával, ač navštíven přáteli, ve svém zápase sám, opuštěný, jen se svou bolestí.[22] Jóbovo utrpení shodně s utrpením „já" sbírky *Na prahu* je však nezastupitelné. Zbývá pokusit se vyslovit všechnu bolest. Zbývá nalézt a popsat okamžiky, které přes všechno zoufalství povedou k uznání,[23] že „já" bylo spravedlivé. Tak se nejen básnické „já" vydává na cestu, pěší pouť, aby ospravedlnilo sebe sama.

---

[20] El – starobylý semitský výraz pro Boha.

[21] Odvahu vydat se při analýze díla Viléma Závady i tímto směrem mi dodává citovaná esej B. Fučíka ze *Čtrnáctera zastavení*. Ona umožňuje s další dimenzí, porozuměním číst a interpretovat sbírku *Na prahu*.

[22] „Já už nemohu dál a nemohu též zpět. / A vlastně nevím, kam jsem to měl jet. / Vlét ptáček do klece a už z ní nevyletí. / Spletl si cestu věčný cestovatel. / Jezdil si a létal celý život sám. / Nikde neměl stání, nikde nebyl doma. / Až jednou zatoužil schoulit se v koutečku / a zbloudil v úzké slepé ulici." (Báseň *V pohraniční stanici*, s. 123.)

[23] Při výkladech sporu mezi Jóbem, Bohem a bližními zaznívá věta: „Je proto nutno rozumět textu tak, že Jób touží po uznání své spravedlnosti Bohem i lidmi" – *Starý zákon*. Překlad s výkladem. Svazek 8. „Jób". Kalich, Praha 1981, s. 150.

Otlačen a otlučen, pomačkán a ušpiněn,
napolo v dřímotách a napůl probuzen,
až na smrt unaven a dávno přežitý
zvedám se z mrákoty, rozmílán v žernovu
svítajícího dne, který mě rozdrtí.

Slepě a po pudu se dotýkám svých ran,
všech operačních švů, jizev a zlomenin,
políčků hanby, krvavých spálenin,
sekerou přeťatých, z kůže sedřených kořenů,
až ve tmě nahmatám obnažený lom duše.
(...)

(báseň *V pohraniční stanici*, s. 121)

Vytvoříme-li si u sbírky *Na prahu* přehled jejich motivů a pokoušíme-li se o výčet určujících témat, nenalézáme, v kontextu tvorby Viléma Závady, nic překvapivého. Vrací se k obrazům rodného Ostravska, citacemi odkazuje k tvorbě Petra Bezruče, zobrazuje lidské srdce mezi vírou a beznadějí, krajinu v žáru léta a zrání, okamžiky klidu a ticha, převádí krajinnou scenerii na lidské nitro, hledá opory pro vyjádření vnitřní jednolitosti a celistvosti „já" i člověka obecně, sleduje krajinu, člověka i lidstvo v situaci krajního ohrožení, znovu a naléhavě sděluje bolestný prožitek války. Ve sbírce *Na prahu* se snad objevují ve vypjatějším kontrapunktu. Mají hodnotu svědectví. Jsou opakovány s větší naléhavostí a úpěnlivou touhou, aby byly správně pochopeny, aby ukázaly jak vnitřní sílu a nezlomnost, tak utrpení.

Závadovo utrpení je pozemské. Chůze se stává vyrovnávajícím pohybem. Slunce a příroda trvale získávají transcendující hodnotu. Je zřejmé, že básníka oslovuje vše, co se pozvedá, vztyčuje, klíčí, vzpíná, ono vertikální.[24] S tím souvisí také další možný výklad: ztotožnit potřebu směřovat vzhůru s duchovní dimenzí, která chce ve výšinách nalézat svou oporu, ztotožňovat ji s Bohem.

Jak chlapec jsem chodil pod baldachýnem nebe
a dodnes chodím na pouť za jedním obrazem
a v sobě jednu korouhev nosím

[24] „Nebe žlutavým okem hypnotizuje zem / a ta se v transu vzpíná horami i vodami / Stoupá po úponcích révy i po žebříčku polním / a z trávy posečené na lukách se zvedá vůněmi" (báseň *Slavnost léta*, s. 155).

Vlaje z ní slunce s bílými paprsky mečů
a štědře rozevřenou dlaní rozsévače

Z nesmírné výše hledí na život a na smrt
Zdaleka i zblízka dává nám své požehnání

V zářivém třpytu sváří nebesa i moře
Rozpadlé skály mění v majestát hor

V přeludném zrcadlení na vrcholu léta
spájí paláce vůní s terasami oblak
stařecky svrasklé balvany s nahou pletí vod

(...)

(báseň *Pod sluncem*, s. 153)

Sledujeme-li Závadovu básnickou cestu dále, pak je zřejmé, že poslední sbírka *Živote díky* je výrazem toho, co Bedřich Fučík nazývá „niterné volání po kousíčku dobra"[25]. Jako by básník po chvílích nejhlubšího zoufalství vykročil k naději. Nic z předchozího není zapomenuto,[26] jen jsou ke slovu přizvána témata, která tvořila a tvoří i v exteriéru existence oporu.

Básník se soustřeďuje na prožitky a požitky, které může člověk na zemi, mezi nebem a zemí prožívat. Vrací se k okamžikům štěstí, které prostředkuje příroda. V analogiích s přírodními ději, příběhy blížícími se bajkám či exemplům, připomínkou biblických osudů vyslovuje úvahy o přirozenosti údělů. V gnómách (srovnej báseň *Kaleidoskop*), v pointě puškinského sonetu (báseň *Tráva na troskách*) se znovu pokouší zobecnit svá pozorování člověka, lidského pokolení, s nímž sdílel své pozemské bytí.[27] Jeho existence jako by (v souladu s věkem) nalezla vnitřní smír a vědomě vykročila ke klidu.

---

[25] B. Fučík, c. d., s. 276.

[26] Srovnej: „Šťasten že chodím dýchám pluji / jdu na každou cestu jako na pouť / Našlapuji na zem oběma nohama / A v duši se nadnáším oběma křídly" (sbírka *Na prahu*, báseň *S fanfárami pláče*, s. 106); „Usebrán / a sám v sobě stlačen / s krvavými křídly / vznáším se ve svých vnitřních nebesích" (sbírka *Živote díky*, báseň *Nedělní výlet*, s. 14).

[27] J. Svoboda píše: „Neustále se vrací k základním skutečnostem, které tvoří život každého člověka, jeho myšlení se zakládá na přirozených antinomiích, jako je život a smrt, láska a nenávist, světlo a tma, prázdnota a plnost, štěstí a zoufalství atd. Svou základní metodou pak Závada nejednou připomene myšlení starých řeckých filozofů, konkrétně Herakleita?" – „Básníkovo dovršení cest", in: *Ve stopách tvorby*. Profil, Ostrava 1986, s. 91.

Jak moře se jednou uklidnit
a celou duší slunce zrcadlit

(báseň *Kaleidoskop*, s. 46)

Píše-li Jiří Holý: „Vilém Závada po vrcholně existenciálně laděné sbírce *Na prahu* klesá do střední polohy mírného optimismu“[28], můžeme se domnívat po právě přednesených analytických vstupech a výkladech, že v kontextu Závadovy tvorby neznamená cesta od předposledního k poslednímu opusu pokles, ale cestu smíření, bolestné nalezení klidu na horizontále v blízkosti tolikrát vzývaného slunce – a zapíraného Boha.

[28] J. Holý: „Česká literatura 1970–1990“, in: *Český Parnas*, Galaxie, Praha 1993, s. 16.

Básník a jeho doba

Poezie Zdeňka Rotrekla z počátků normalizace

IVO HARÁK

Sedmdesátá léta pokládám za vůbec nejvýznamnější období v tvorbě Zdeňka Rotrekla; za období nejplodnější, žánrově nejrozmanitější a nejvýraznější také co se týče kvalit jím vytvářeného díla.

Konečně mu po dlouhé době vycházejí knížky, i když zatím jenom v samizdatu nebo zahraničí. Už není tím, který jen přijímá podněty, sám je nyní pro druhé příkladem – jak životem v pravdě, osobní statečností i angažovaností, tak také tvorbou, která se nespokojuje s dosaženým, aby namísto opakování vzorců s úspěchem již použitých hledala nová témata i postupy tvárné. Aby v sobě obsáhla rozpětí od publicistiky po básnickou rozhlasovou hru.

Na samém prahu výše uvedeného desetiletí vzniká nová Rotreklova kniha – psaná však už s vědomím, že legálně být u nás vydána nemůže:

„Z Rotreklovy poezie nikdy nemizí domov v širším slova smyslu, rodné město (...) Brno, o němž nepíše jenom proto, aby odvedl povinnou daň geniu loci, ale proto, že je zde zcela zřetelné vnitřní souznění a spříznění. Spočívá v různotvarovosti toho, co k Brnu patří, co se do něho vlévá, co se v něm ukládá a dozrává k trpce sladkému nápoji, jejž může vychutnat jenom ten, kdo tu léta žije: ze severu Vysočina až někam k Bystřici, ke Kunštátu a Boskovicím, z opačné strany jižní Morava až k Pálavě, Ivančicko a Moravskokrumlovsko s romantickými kaňony říček, ale Slavkovsko a Vyškovsko s mírnými, nahnědlými kopci a opuštěnými barokními kostelíky. Z každé strany jiný charakter, jiný jazyk, jiné melodie, ale téměř všude i zbytek poctivé, nepřerušené a nenarušené tradice, vesnice až k úzkostlivosti čisté a plné květin, sady, vinice a vinné sklepy, místa, kde se lidé ještě setkávají a mluví spolu bez zábran prostou řečí prostých faktů."[1]

Brno se samozřejmě objevovalo v Rotreklově poezii už dříve, zřetelně zejména v druhé (post-vězeňské) části *Malachitu* a v *Hovorech s mateřídouškou*.

[1] J. Trefulka: „Víra je tedy zápasem o víru", in: Z. Rotrekl: *Sněhem zaváté vinobraní*. Atlantis, Brno 1991, s. 299.

Nikde a doposud nikdy v takové intenzitě a plnosti jako ve sbírce *Nezděné město* (psané v letech 1970 a 1971), skládající se ve své finální verzi ze dvou částí – *Nezděného města* a *Nedotýkání*: „Verše první části vycházejí z důvěrné znalosti, ba vřelého vztahu k mnoha místům autorova rodného Brna, i ke zcela konkrétním osobám tohoto města tří skupin: české, německé a židovské. V několika básních se přímo objevují autorovy rodné lokality... Druhá část sbírky byla psána převážně během pobytu v nemocnici v letech 1970–1971."[2]

Zájem o velkoměstské prostředí může jistě kořenit v kulturním niveau šedesátých let, do nějž patří tvůrčí výdobytky Skupiny 42, reminiscence na dění kolem časopisu *Květen* i nástup celé plejády mladých autorů, kteří (částečně také pod vlivem beat generation) hledají nové výrazové prostředky i nový tematický záběr v opozici vůči v padesátých letech zneužité a zdánlivě již sémanticky vyprázdněné lyrice „tradiční".

Koneckonců projevují o prostředí velkoměsta a konkrétně Brna zájem také věkem i místem svého pobytu Rotreklovi blízcí Jan Skácel a najmě Oldřich Mikulášek, s nimiž se náš básník sice setkává, ale v případě vzájemného vztahu bychom spíše než o přátelství (jaké vzniklo např. mezi Janem Skácelem a Josefem Suchým) měli hovořit jen o známosti.

Nicméně – z básníků má poezie *Nezděného města* (a zejména jeho prvního oddílu) nejblíže k dosud v úplnosti nevydanému cyklu Rotreklova přítele Vladimíra Bařiny *Staré domy*.[3]

Ač jsou kvality obou tvůrců nesouměřitelné (nedostatečné jazykové bohatství, chybějící obraznost a místy také řemeslnou zručnost nahrazuje Bařina popisností a explicitností), oběma jde o totéž: vidět Brno nikoli pouze jako prostor geografický, fyzický, ale především jako místo trvale se zde odehrávající transcendence.

Brno jako průsečík tradic náboženských a vůbec historických, kulturních i rodových, Brno životní zkušenosti – od zrození přes školní léta, básnické počátky, věznění, znovushledání v čerstvě nabyté svobodě (s tragickou příchutí matčiny smrti) a setkávání i míjení za časů opět ztrácené národní suverenity, Brno poznávané za procházek (i těch konaných s lampičkou osvětlující černé díry, do nichž padají nejenom těla), Brno stěhování a pobytů nemocničních, Brno jako záchytný bod v proměnách času, Brno samo proměnlivé a Brno trvající; prostor vykupující a vykoupené bolesti. – Takto je viděno hned v úvodní a klíčové básni: *Brněnské litanii*. Téměř symbolicky ocitá se tato postupně ve třech

---

[2] Z. Rotrekl – J. Uhdeová: „Ediční poznámka", in: Z. Rotrekl: *Nezděné město (Spisy 1)*. Atlantis, Brno 2001, s. 717.

[3] O Bařinově rukopisné pozůstalosti viz I. Harák: „Zatýkání kosmického prachu", in: R. Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá*. ÚČL AV ČR, Praha 2000, s. 314–320.

sbornících mapujících tré možných kontextů: v Hořcově antologii za živa umlčených básníků *Na střepech volnosti* (která vyšla v editorově samizdatové České expedici v roce 1987), ve Slavíkově a Hauberově *Antologii české duchovní lyriky XX. století Krajiny milosti* (Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1994) a ve sborníku *Duše Brna*, vydaném péčí Masarykovy univerzity a Magistrátu města Brna v roce 1998.

Zvolená forma litanie vyhraňuje tendence obsažené ve sbírce předchozí a tyto dále rozvíjí, aby byla sama dále využita zejména v delších skladbách následujících sbírek (*Neobvyklých zvyků* a zejména *Chóru...*), o nichž se svého času J. Rambousek vyjádřil, že „Rotreklovým rozsáhlejším básním ze sedmdesátých let někdy chybí jednotící tvůrčí kázeň, ohrožuje je přílišná šíře výpovědi a sklon ke zdobné dekorativnosti (tím se liší od halasovské dostředivosti a lakoničnosti).“[4]

Už v *Hovorech s mateřídouškou* objevíme práci s hláskovou délkou rytmující verš i spojování veršů za pomoci asonancí (také tyto prvky budou v Rotreklově prozodii patřit ke konstantním).

Řídké je nyní využití rýmu – zde např. v básni *Město zděné šeříkem a hlohem*. Již zmiňovaná „dějovost“ Rotreklových básní je opětovně zdůrazňována podstatnými jmény slovesnými – která se občas spojují v rýmu gramatickém (*vykoupení – nalézání* v básni *Suchá Loz*).

Ve druhé části sbírky – s přechodem od brněnských a šířeji (jiho)moravských exteriérů k nemocničním (i jiným) interiérům se proměňuje Rotreklův verš, dynamizovaný nyní *významovým pnutím* mezi segmentací textu do veršů (která narušuje přirozené závislostní vztahy mezi slovy) a do úseků syntaktických. Objevují se zde také jazzové motivy a názvuky (s vědomím *společného* litanii a blues) v básni *Co někdy mívám před očima* („Po pohřbu Louise Armstronga a přehrávání desky s názvem Porgy a Bess“), později využité v *Černošském songu* z *Chóru v plavbě ryby Ichthys*.

Na dynamickém napětí Rotreklových veršů se podílí také postupné vrstvení představ, kde každá další – aniž ruší platnost předchozí – převádí celek na jinou kvalitu: „Jenom čas milosti jizev zůstává / v rozbité tváři nilské sochy / jež se zhudebnila ze všeho nezničitelného“ (*Epické uvádění do času soutěží*). Začasté se tak děje v souvislosti s výše uváděným významovým pnutím.

V oblasti prozodie pokračuje Zdeněk Rotrekl v tom, co se objevilo v *Hovorech s mateřídouškou*: v sémanticky zdůrazněných místech *Nezděného města* (a najmě v jeho druhé části) vstupují do dominujícího volného verše pasáže psa-

---

[4] J. Rambousek: „Zdeněk Rotrekl: Basic Czech (1980)“, in: J. Holý a kol.: *Český Parnas*. Galaxie, Praha 1993, s. 233.

ně sylabotónicky, trochejem: „V zdraném čase vniveč jdoucím / v tobě zděném nečasem" (*Osmý dotyk naučný a sdělující*). A to záměrně a často i reflektovaně: „Spadla kapka na klekadla / u nichž klečí holomráz / (To je chyba v rytmu)" (*Úsloví*).

Potřeba, aby způsob zobrazení odpovídal zobrazovanému, vede Rotrekla k jinému představení součástí *centrálního* Brna (obvrstveného a posvěceného tradicí) a např. Lesné – na přírodě vydobytého betonového moře, které je prezentováno způsobem připomínajícím *Basic Czech*.

Krajina reálná se u Rotrekla stává krajinou povýtce literární, bydlištěm metafor, mýtů dějinných, náboženských i rodových, krajinou odehrávající se v bytí jazyka, krajinou stvořenou jazykem (*K Němčanům u Slavkova*). Zřetelná je záměrnost jazykové zaumnosti, která má čtenáři znesnadnit „rozluštění" (a nutit jej věnovat básni hlubší pozornost), ale též působit *básnicky:* „Povždy tedy vývratník / hlásá vyvrácené po obloze / objevených obratníků a luští pád / k kolmici nazemvzetí / a v číslech voblohuobrácení / prachu" (*Kdo*).

Pakliže bychom při rozboru některých pasáží *Hovorů...* mohli psát o možných souvislostech se surrealismem, budeme-li zmiňovat „snovost" Rotreklových básní ze sbírky *Nezděné město*, tedy v souvislosti s obdobně ustrojenými texty Demlovými: „V tom narazil úplněk na střelický hájek s klášterem / a z Božích muk vyběhla svatá po ozimech / Sebrala dva kousky uhlí / a do díže dojila úplňkové mléko" (*Svatá dojící úplňkové mléko*). A to včetně mísení nízkého s vysokým, rafinované kultury s naivitou pohledu, reálného prožitku s jeho symbolnou transformací.

Sílí předchozí sbírkou nastoupená *intelektualizace* Rotreklovy poezie, o níž J. Med říká, že „většina Rotreklových básní (působí) jako složité konstrukty, plné neologismů, biblismů, knižních výrazů i citátových narážek."[5] Dlužno dodat, že s výjimkou experimentu *Basic Czech* se tato intelektualizace více či méně projevuje ve veškeré další básnické tvorbě Zdeňka Rotrekla; takže jí hrozí nebezpečí, že ji bez hojných znalostí vlastních a bohaté příruční knihovny nedokážeme dešifrovat, takže hrozí nebezpečí, že zůstane pro většinu čtenářů esoterickou a hermetickou.

Proč se na těchto náš autor dopouští takové schválnosti? Předně je aristokratická uzavřenost, manifestující, co všechno její nositel (stojící nad vnější skutečností a odmítající podléhat jejím proměnám) ví a zná – a nakolik jsou jeho vědomosti výlučné, součástí Rotreklovy básnické stylizace. Stylizace záměrně akcentující vyčlenění básníka z okolní society – oproti básníkovi, který jí slou-

[5] J. Med: „Básník kolmý jako voda v studni", in: *Spisovatelé ve stínu*. Zvon, Praha 1995, s. 173.

ží (který jen plní aktuální společenskou objednávku) nebo který je hříčkou panujících uměleckých tendencí.

Rotrekl se – jako poeta doctus – staví do opozice k lyrice služebné, ať už jde o služebnost ve smyslu politickém, nacionálním či ve smyslu bezvýhradného naplňování předzjednaného očekávání čtenářova (podmíněného „tradiční" podobou české lyriky od Hálka přes Sládka, Vrchlického až po Seiferta). A staví se tak především proti kultu *zdravého pozemšťanství,* s nímž vyrukovala na počátku sedmdesátých let nastupující generace *normalizačních* básníků, zdůrazňuje své *klasické* prvorepublikové vzdělání a metafyzické kořeny vlastního snažení.

Rotreklova poezie je složitou jistě také proto, aby o to více zavážilo pobývání v jejích prostorách: snadno získané zdá se lehkým. A lehké zase nezávazným.

Nu, a nesnadná přístupnost básní Zdeňka Rotrekla spočívá také v mnohosti věcí, které se básník-syntetik usiluje skrze své dílo sjednotit. Viděné i myšlené, vyčtené i prožité, vědomé i podvědomé, stvořené tvůrčí vůlí a generované samospádem jazyka je pro něj skutečností rovnomocně živou, skutečností uměleckou (již *oživuje* van Ducha).

V jeho tvorbě jsou mnohost vrstev a jich vzájemné prolínání zřetelnými už od úvodní básně: od Starého zákona vede cesta k nedávné minulosti (nejen) brněnských Židů („oroduj za nás kostní moučko k hnojení a mýdlo z židovských těl" – jistě nikoliv bez souvislosti s – v téže době vznikající – rozhlasovou hrou), od Nového zákona k přítomnosti i budoucnosti *nepojmenovaných a neznámých svatých,* od brněnského plenéru k interiéru, v němž byla po autorově uvěznění nucena žít jeho matka („orodujte za nás místnosti kde matky nemohly dýchat") – v místnosti prorostlé dřevomorkou (onou z *Hovorů s mateřídouškou*), od vidění bolesti a utrpení k tušení *blažené smrti* („orodujte za nás panny čekající na svou lásku jíž je smrt") – s oporou v Ezechielově vidění zapojeném do nauky katolické: „očistcový pták (...) Letí krajinou vstávajících kostí / vprostřed údolí" (*Rodná krajina viděná z jihu*) – a s individualizací a intimizací ve verši: „A smrt je mou největší přítelkyní" (*Návod třetí...*). Také v básni *Město v rodném prachu* („Panna utonulá na Staré poště v Orlí / jí ptačí semena / Ida Polnauerová a Klarová přišla / z mýdla a kostní moučky jíst / ptačí semena / Němci ze Starého Brna a dělníci ze Zábrdovic / potmě vstali a všichni jíme / ptačí semena") nalezneme mísení osobní zkušenosti s dějinnou daností, prožitého se zaslechnutým (i když také – Karlem Čapkem v povídce *Zločin na poště* – literárně ztvárněným) a ve vlastní tvorbě už dříve použitým, minulého (ale skrze báseň i budoucího) s přítomným (a díky básni trvajícím).

Ne vše bude ovšem zjevným: víme, že Údolní ulice je místem dávného autorova rodiště a Obilní trh místem jeho procházek (třebas za Ivanem Blatným,

který zde bydlel). Ale Bánov? – kdo z nás ví, že právě odsud – z místa proslulého pěstováním česneku – pochází básníkova žena Marie? Anebo jinak: kdo v sepětí „kotvy s husou" rozluští prorůstání křesťanskožidovských tradic do kultury latinské? – S vědomím souvislostí dalších: „O mnoha vrstvách mlč ty jdoucí / ze Židů a islámu a řecké révy" (*Co se někdy nalézá...*).

Pro Rotrekla je typické vědomí mnohoznačnosti jevového, jeho plné nepostižitelnosti, jeho vnitřní mnohosti – již metafora toliko opatrně osahává (aby se sama stávala metonymií, synekdochou pars pro toto), ale nedopovídá a nevysvětluje: „V nepravděpodobném akváriu a šumění ostřic / úplně vespod plují mrtvé ryby" – aby nám verše básně *Co* umožňovala pokládat například za jakousi krajinnou archeologii.

Zcela záměrně se v samotném závěru prvního oddílu sbírky nalézají básně *Co*, *Kdo*, *Čím* a *Jak*. Ač názvy bez otazníků, samotné básně se spíše táží než vykládají pravdu již nalezenou, neboť poezie není teologií a žije tudíž více z nejistoty, pochyb a hledání než z jistoty pevně už držené (*I cesta je tedy cíl*).

Velmi důležitou je pak aktivita subjektu. Nejen toho obsaženého v básni co její mluvčí, ale především toho, který skrze báseň uskutečňuje zas a znova přesah od hmotného světa *cesty všelikého těla* ku světu duchovnímu, transcendenci. Tady může být Rotreklova poezie za podnož jeho krokům, vyjít však každý musí od sebe a ze sebe.

Rotreklova poezie, precizně vyložená Zdeňkem Kožmínem. Jeho interpretaci básně *Kachničky táhnou k jihu* budeme nyní věnovat více prostoru, neboť jsou v ní postiženy signifikantní rysy básníkovy tvorby daného období:

„Položíme-li si otázku po časové a prostorové výstavbě Rotreklovy poezie, můžeme ji zodpovědět rozborem textů z *Nezděného města*, např. básně *Kachničky táhnou k jihu*... První strofa se vztahuje k rovině mezi jihem Moravy a Brnem, ale prostor tu má zvláštní lidskou dimenzi: je natahován na vlastní pleť, na vlastní tvář, a to ještě v projekci podkroví domu. Ale vše se děje v negativním vymezení: nenatáhnu. Pak se negativa promění v pozitivní možnost: když nelze přitáhnout člun, snad budou nataženy tůně a viničky. Tady je model prostoru v Rotreklově lyrice zcela přesně určen: důležitější než prostor sám je jeho duševní a duchovní transformace, jeho včlenění do vnitřního napětí životní aktivity. Ještě jasněji to ukazuje další strofa s těsným propojením *kopýtka* a *ducha*, což navazuje na předchozí obraz *ovcí viniček*. Vzniká tu v zašifrované podobě sled křesťanských symbolů, pokračující i obrazem *mše, březové čistoty, předjaří*. Je tu signalizováno něco z poselství velikonoc, Kristova zmrtvýchvstání. Vše je transformováno do *vlání*, což evokuje i obraz ducha vlajícího na všecky strany. Znepokojivé otázky jen prohlubují tajemství beránka, který je tu konotován duchem a kopýtkem. Kachničky táhnoucí nad Brnem

k jihu nevědí, co to má všechno znamenat, ač tím vším vlastně také nějak jsou. Pod reálnými obrazy je přítomen skrytý svět smyslu: jde o útěk, o zavolání, nebo o přicházení? Ale spíš platí všechna tato tři určení.

Tato transformace reálného prostoru a času do duchovní symbolické platnosti je pro Rotreklovu poezii podstatná. Vzdálenost mezi konkrétní realitou a jejím vnitřním smyslem je to, co Rotrekla nejvíce přitahuje, co mu umožňuje *číst* prostor i čas v poloze duchovní platnosti. Vzdálenost mezi konkrétními objekty a jejich propojováním do dalšího smyslu je značná, takže se tu pohybujeme v jakémsi všudypřítomném zázračnu, co je za zjevným světem přítomno. Reálný čas je pohlcován prosvítající věčností, jejím tajemstvím. Ale toto prosakování nadreálna do reality je vždy dramatem. Nic tu není předem zajištěno. Stále podstupujeme riziko, zda se nám podaří bariéru zjevné skutečnosti smysluplně transcendovat. Rotrekl zná do hloubek jak tíhu konkrétního světa, tak sílu duchovních vzepětí. Nemůže být ani idylikem, ani snivým vizionářem. Jedno se tu probíjí do druhého. Pohybujeme se tu v krajině stále pohyblivých vrstev, nečekaných proláklin i prudkých výšek. Je vidět vzhůru i do propasti. Není tu jednou provždy poklidno, nýbrž další smysl se odkrývá obnovovanými otřesy řeči i světa."[6]

Budeme-li poněkud zobecňovat, můžeme říci, že v prvním oddílu sbírky probíhá tato cesta směrem dovnitř – od krajiny či městské scenérie k interiéru a posléze do vnímatelova vědomí: proto také název oddílu *Nezděné město*, název jedné z básní *Průklest zdí*. – Pronikání skrze jevové; to však – svojí mocností – často takovému průniku brání.

Ve druhém oddíle – *Nedotýkání* – jde o cestu právě opačnou – interiér (například nemocniční) vyvolá ve vědomí vnímatele reakci, která vede k jeho přesahu (přesazení) do krajiny vnější, mnohdy ovšem fantazijní: „v tuto chvíli kvetou citrónovníky / na pšeničných lánech pouště" (*Detail z okna*); která je v kontrastu ke krajině skutečně (*z okna*) patřené, nebo ji dokonce úplně vytěsňuje.

Musíme si uvědomit, že prostor má u Zdeňka Rotrekla především rozměr duchovní – všechno časné vzlíná k věčnému, které je mimo prostor a čas. Díky tomu se v Rotreklově Brně mohou setkávat postavy a děje časově odlehlé, aniž pak vzniká dojem něčeho nepatřičného, nelogického. Ba naopak – jako by se na sebe vrstvily bez zřetelných (a viditelných) švů, jako by jedno bylo nutným doplněním druhého.

Starý zákon zákona Nového, Ezechielovo vidění parafrází Kazatelových, světci a mučedníci dřevního křesťanství politických vězňů let padesátých, prostředí toho, kdo je obydluje a kdo v něm trvá svým dílem i po smrti.

---

[6] Z. Kožmín: „Syntézy diskontinuit", in: Z. Kožmín – J. Trávníček: *Na tvrdém loži z psího vína*. Jota, Brno 1998, s. 175–176.

Sem patří neznámé a zmizelé tváře zplynovaných Židů a vyhnaných Němců, sem patří ctihodný Martin Středa i neznámý malíř světic na božích mukách. A patří sem i sebevrazi Mahen s Chaloupkou, neboť také Brno *má své drápky*. Patří sem i Halas (*charakter je důležitější než talent*), i Josef Palivec citující Valéryho pasus o překážkách *vhodně* položených („Je den v podobě sobě ukládaných překážek" – praví také Zdeněk Rotrekl v básni *Návod druhý jak číst tuto poezii prozaický*). Patří sem – s intenzitou posaváde nepoznanou – Ivan Blatný; verš jeho *Melancholických procházek* „Stříbro a konvičky a zpěněný kůň" se stal integrální součástí Rotreklova *Obilního trhu* (o němž viz výše); právě v této době vytváří Zdeněk Rotrekl – veřejně zřejmě nikdy nepublikované – básněkoláže, sestávající ze zdánlivě bezešvých spojení veršů různých autorů.

„Když se v červnu 1968 stal autor redaktorem čtrnáctideníku *Obroda*, okamžitě jeho stránky otevřel umlčeným a opomíjeným spisovatelům... Získal také adresu Ivana Blatného, dosud neznámou (i Blatného spolužáci se domnívali, že v zahraničí zemřel); napsal mu dopis a nabízel mu v něm stranu *Obrody*, odpověď na něj nedostal. (V létě 1969 navštívil autorův přítel Vladimír Bařina Ivana Blatného v Ipswichi;[7] do rukopisného deníčku si tehdy Bařina zaznamenal rozhovor, který s Blatným 2. července 1969 vedli: ‚Psal jste tady? – Ne, co jsem tady, nepíši. – Ale přece, recituji mu báseň *V noci, když se rozsvěcuje obilí*. – To ano, to jsem napsal na začátku. – Psal jste snad anglicky? – Ne, někdy.') V předposledním čísle *Obrody* (č. 25, 3. 12. 1969) uveřejnil Zdeněk Rotrekl výběr z Blatného starších veršů. Koncem prosince 1969 Československá strana lidová v rámci ‚normalizace' *Obrodu* zlikvidovala. Na konci roku 1973 píše Blatný do Brna Vladimíru Bařinovi: ‚Co dělá Rotrekl? Rediguje ještě *Obrodu*? Kdysi mi nabízel, že by mi věnoval v ní celou stránku. Teď bych mu poslal šest básní. Zatím pro Vás jednu malou.' V té jedné ‚malé' z 20. prosince 1973 jsou verše: ‚Zatím vy znáte viadukt u pensijního ústavu z mé paměti / a na svůj vlastní jste už zapomněla.' Na tyto verše navazuje Zdeněk Rotrekl v básni *Tesknota*. (Oba básníky spojovala rodná místa, Obilní trh číslo 4 a Údolní ulice číslo 51, později gymnázium na Legionářské ulici.) Zaslané básně Ivana Blatného publikoval Z. R. v samizdatové *Moravské čítance* 1983."[8]

U Zdeňka Rotrekla sílí v této době vědomí kontinuálního vývoje *vlastního* díla, které přehodnocuje toto minulé pro budoucí využití (a které se zároveň usiluje věci vidět z několika zorných úhlů, ztvárněny rozličným způsobem – takže

---

[7] Také v Bařinově poezii se – jako u Zdeňka Rotrekla (a patrně pod vlivem setkání s I. Blatným) – objevují narážky na Blatného existenci a jeho tvorbu; k tomu viz už zmiňovaná studie I. Haráka.

[8] Z. Rotrekl – J. Uhdeová: c. d., s. 721–722.

se město Brno stává tématem nikoli pouze Rotreklovy poezie, ale také jeho próz a rozhlasových dramat, také jeho publicistiky a esejistiky).

U básně *Co se někdy nalézá aneb popis erbu* můžeme sledovat její vztah k někdejšímu *Kamennému erbu* (zejména části *Když se erb rozevřel*), ale také úzké sepětí s nynějším autorovým životem (Rotrekl vstupuje do johanitského řádu; v prosinci 1990 je dokonce jmenován Magistrálním rytířem Českého velkopřevorství). Něco podobného bychom našli ve většině Rotreklových básní, které rozvíjejí motivy nebo dokonce celé veršové pasáže tvorby předchozí, aby posléze samy vstupovaly do textů, jež teprve vzniknou. Takovou procházkou vlastní (literární) minulostí se Rotreklovi stávají např. verše z básně *Čím*: „Portrét svícnu když / z obrazu dorůstají vlasy na zem / občas je stříhám při portrétování cínu / rozpustných talířů rozpustných měst / v rozpustném přicházení // Občas kane na zem / beze zbytku / Kanutím a dorůstáním / do úplného bronzu / v zástěře z malachitu? / Ale bronz kulhá po obloze nad Špilberkem / a plynová lampa šumí / jako všechny zbytečné kovy pro krásu." – Aniž *zcela* pozbývají sepětí s osudem svého autora, koření tyto verše – přes *Hovory s mateřídouškou* a *Malachit* – opět v jeho raném *Kamenném erbu*, aby prach z antikvit stíraly vědomím životní závažnosti věcí spjatých s výše uvedeným osudem.

K budoucí Rotreklově tvorbě hledá cestu řada motivů křesťanských (předznamenávajících *Chór v plavbě ryby Ichthys*) či židovských (se vztahem ke knize *Němé holubice dálek* a rozhlasového dramatu *Zpráva o pohřbívání mýdla a kostní moučky* – to však vzniká už na počátku sedmdesátých let). K budoucímu ukazuje deklarování několika básní z oddílu *Nedotýkání* za „popis" – jeho několik *verzí*, které jsou vlastně naprosto samostatnými básněmi (volně spjatými ústředním tématem), předznamenává podobný postup – vytváření *verzí* – v následujících dvou sbírkách. Ta druhá z nich – *Neobvyklé zvyky* – rozvede potom do tří samostatných básní triádu „Víra je tedy zápasem o víru / láska je to co nás přežívá o krůček / všechna naděje je v odcházení" (z básně *Co někdy zbývá*; psané „6. července na svátek Mistra Jana Husa" – tedy také *tato* tradice patří ke *katolíkovi* Rotreklovi!).

Vědomí nedostatečnosti věcí stvořených, stvořených lidmi, sebe sama i vlastní tvorby („všude kolem slabě fialová / jak barva erbu / [ne kamenného, už jen z porcelánu]") přivádí k pokoře před neměnným řádem světa a jeho Tvůrcem, ale také k vědomí, že i vlastní nedostatečnost má určitý smysl, uvědomíme-li si totiž skrze ni své limity, svá omezení – a budeme toto brát jako výzvu k činu, k sebeuskutečnění, k sebepřesáhnutí, k naplnění svého údělu, svého úkolu: „Kterýkoliv den se ti přihodí / že zpozoruješ odčinitelnou ztrátu svědomí jež / mizelo jakoby darováním rozplýtváno neboť / všude v každém zastavení i krůčku jsi ne-

chal / kus sebe tedy také jej" (*Co se někdy ztrácí*). Jeho pochopení nás přivádí k pochopení smyslu vůbec: „Každý den se ti přihodí / že mít znamená ztrácet / že všechno je jenom v ubývání / mizení / plynutí / ztrácení / ale i v nalézání dávno nalezeného." Dárcem tohoto smyslu – vědomí, že zdánlivě odtažité spolu souvisí, že nic, co bylo, nemůže být vymazáno – není však sám člověk, dárcem tohoto smyslu je ten, který je apostrofován, aby bylo zřejmé, která že z částí výše uvedené triády je nejdůležitější a podmiňující ostatní, který je apostrofován jako živé ztělesnění a přepodstatnění Jobova utrpení, slov Kazatelových i vidění Ezechielova, který nás úzkou branou vede na cestě blažené smrti a který je zárukou, že *čas milosti jizev zůstává*: „Lásko která znáš sebe samu a jsi navždy živá / spojující spojitelné od prahor" (*Epické uvádění do času soutěli*).

Rotreklova sbírka *Nezděné město* nikdy oficiálně nevyšla jako samostatná kniha. V roce 1978 byla však vydána jako 151. svazek samizdatové Edice Petlice, v roce 1988 zařazena do souborného svazku autorovy *Poezie II* v samizdatové řadě Milana Jelínka. Po roce 1990 se objevuje v Trefulkově výboru *Sněhem zaváté vinobraní* (Atlantis, Brno 1991). V definitivní autorské úpravě však až ve *Spisech* 1 (Atlantis, Brno 2001), kde v Ediční poznámce nalezneme cenné informace ke genezi a vydávání – nejen této – sbírky.

Život je ve slovech

Poezie Josefa Lederera a Oldřicha Tomana

MICHAL JAREŠ

Začátek sedmdesátých let dvacátého století patřil nejen u nás ke značně depresivním rokům, ve kterých se do života začaly vracet všechny myslitelné důsledky euforie šedesátých let: kulturní život byl znormalizován ve všech odvětvích, mnoho autorů se dočkalo zákazu publikování a na jejich místa nastoupili ochotní přisluhovači režimu. Zejména v letech 1970–1975 se posrpnová kocovina a ve všech pádech skloňovaný pojem normalizace stávaly leitmotivem života v Československu, vedle toho celý svět otravoval nekonečný konflikt ve Vietnamu, nastupoval konzumní život v klidu, nevybočování, kdy televizní soutěže a seriály oslavující práci a pohodu začaly mít tu nejvyšší sledovanost. Hledat ale v tomto období v exilové poezii je inspirativní a objevné: snad díky klimatu se na tomto poli objevila řada autorů, jejichž tvorba se zdála být ukončena již začátkem padesátých let. Mezi ně patří i Josef Lederer a Oldřich Toman.

Josef Lederer ani Oldřich Toman nikdy nepatřili mezi nejvyhledávanější básníky poúnorové emigrace: tvořili součást jakéhosi podhoubí, z něhož emigrace vyrůstala. Ani jeden z nich v letech 1948–1968 nevydal sbírku básní, svou tvorbu přinášeli pouze příležitostně časopisecky, a to zejména v první polovině padesátých let. Oba básníci mají ale mnoho společného, chtělo by se říci tragicky společného – dva autoři osobité poetiky ztracení ve světě, který je neslyší.

Josef Lederer se narodil 27. října 1917 v Praze, vystudoval reálné gymnázium v Jihlavě a pak začal studovat na FF UK. Již od svých 13 let psal do *Studentského časopisu*, později (až do roku 1953) publikoval poezii pod pseudonymem Jiří Klan. Patřil mezi autory nejužšího okruhu tzv. bednářovské skupiny, s nimiž vydával jeden z prvních samizdatů u nás, strojopisný časopis *Noc* (1938–1939). V roce 1939 emigroval společně s Otou Ornestem do Londýna, kde po několika zaměstnáních pokračoval v přerušeném studiu na University of Wales. Mimo jiné se spolupodílel s Pavlem Tigridem, Waltrem Bergerem a Karlem Brušákem na vydávání cyklostylovaného časopisu *Kulturní měsíčník* (1941–1943) či *Review 43* (1943–1945). Díky přátelství s Tigridem a Ornestem

pronikl i do vysílání BBC, kam psal příležitostné texty. Ke konci války společně s Ivanem Jelínkem, Viktorem Kripnerem, Otou Ornestem a Karlem Brušákem spolupracoval na dvou číslech velkolepě pojatého časopisu *Obzor* (1944), který původně vycházel pod patronací *Čechoslováka*. Po skončení války se nevrátil natrvalo do vlasti, stal se dopisovatelem *Vývoje* a *Obzorů*. Vystudoval King's College v Londýně (renesanční anglickou literaturu, o které psal a již také překládal[1]) a přednášel na londýnské polytechnice. Za zaznamenání stojí i to, že u něj po emigraci až do své hospitalizace bydlel Ivan Blatný. Roku 1952 tiskne ve sborníku *Neviditelný domov* jedny ze svých posledních básní[2] – zdá se, že jako autor poezie Lederer skončil počátkem padesátých let.

Oldřich Toman se narodil 23. února 1924 ve Střížově na Moravě, vystudoval stejně jako Lederer reálné gymnázium v Jihlavě. Za protektorátu byl totálně nasazen v Německu, odkud se po válce vrátil. Po válce nastoupil na Filozofickou fakultu UK, ale v roce 1950 ilegálně přešel hranice do Německa, kde pokračoval přes Mnichov do Rotterdamu a posléze odjel lodí do New Yorku na Port Jefferson. Toman publikoval své verše na začátku padesátých let hlavně (a hojně) ve *Sklizni svobodné tvorby*, kde byl označován spolu s Kovtunem či Robertem Vlachem za talent a příslib exulantské poúnorové poezie. Jeho účast ve sborníku *Čas stavění*[3] v roce 1956 byla ale jedním z posledních příslibů – Toman se podobně jako Lederer odmlčel, aby se věnoval stejně jako on své práci: katalogizování v knihovně v New Yorku a specializaci na francouzskou literaturu.

Zdá se tedy, že oba autoři rezignovali na svou tvorbu a věnovali se svým profesím, ačkoli byli oba dva považováni ve své době za slibný přínos a básnické talenty (Lederer ještě v souvislosti s *Mladou kulturou* a *Kritickým měsíčníkem*, Toman se zmíněnou *Sklizní svobodné tvorby*, *Hlasem exilu* nebo s australským časopisem *Revue*). Vinu na jejich „zmizení" měl i fakt, že ani jeden neměl vydánu sbírku. Příchod sedmdesátých let znamenal pro oba dva (samozřejmě nezávisle na sobě) impulz pro návrat k psaní poezie. Zřejmě to nebyla jen deziluze z vývoje po roce 1968 u nás, která v nich opět probudila autory české poe-

---

[1] Ledererovy překlady básní Johna Donna a studii o něm najdeme v prvním čísle *Obzoru* z roku 1944, jeho další překlady a studie jsou například v *Review 43* nebo v *Review of English Studies*, 1945, č. 22. Za zmínku stojí i chystaný svazek Ledererových (Klanových) překladů z Donnovy poezie, který měl vyjít v edici Evergreen. Ten sice vyšel, ale v překladu Libuše Pánkové (= Libuše Vokrové-Ambrosové).

[2] *Neviditelný domov*. Verše exulantů 1948–1953, sestavil Petr Demetz. Edition Sokolova, Ženeva 1953. Lederer zde má otištěnu báseň *Apokalypsa* (na s. 71) pod pseudonymem Jiří Klan.

[3] *Čas stavění. Antologie exulantské poezie*, sestavil Antonín Vlach. Bohemica Viennensia, Vídeň 1956. Toman je zde zastoupen dvěma básněmi: *Závrať* a *Hliněná* (s. 41 a 42). V drobné poznámce o autorovi je zmíněna i Tomanova sbírka *Slunce a trny*, která se umístila v soutěži *Křesťanské akademie* 1955. Tuto sbírku ovšem bohužel známe jen podle názvu.

zie. Spatřuji v tom ještě něco silnějšího, osudovějšího: oba dva si uvědomovali, že tím posledním, co je udržuje v kontaktu s bývalou vlastí, kam – jak ukázal vývoj – nebyla šance se po roce 1968 dostat, je jazyk. Toto lpění a touha po udržení vlastní minulosti (protože oba jako znalci klasické literatury věděli o nebezpečí, které přichází pro lidstvo bez kořenů a tedy bez minulosti) se projevilo v naddimenzování jejich vyjadřovacích prostředků. Proto se poezie obou dvou pohybuje velmi zkušeně v oblasti kalamburů, aliterací i asonancí, slovních hříček a aluzí. Zároveň to ovšem není samoúčelné hraní, je to hra doopravdy. Toman i Lederer tuto skutečnost přiznávají a pokud něco svými slovy zastírají, tak je to hluboký stesk, až nihilisticky bolestné zoufání po vlastní minulosti, kterou nelze vrátit.

Roku 1973 vychází Ledererovi v nakladatelství Index první sbírka nazvaná *Sopka islandská a jiné verše.*[4] Debutovat sbírkou básní až v 56 letech je dosti neobvyklé, ale zároveň knížka přináší pouze verše z let 1969–1972. Tedy žádné ohlížení za dosavadní činností, a když, tak v náznaku – báseň nazvaná *Malá apokalypsa: staré verše s variací* je složená z básničky z *Neviditelného domova* z roku 1952. Kontinuita se tu navázala překvapivě snadno i s odstupem dvaceti let.

Ledererova sbírka pro svou záměrnou nedobovost působí málem jako zjevení. Není to poezie jednoduchá, jsou v ní narážky příliš literární, zejména na Danta a antiku, a výše popsané slovní hledání a uzavírání se do slov jen utvrzují tento pro mnohého čtenáře příliš intelektuální proud. Ale není to poezie samoúčelná a artistní. Už samo věnování Ledererově ženě Claudine, která neuměla česky, stojí za pozornost: „A Claudine, cette parole hermétique" tedy „Claudine, tato hermetická slova". Lederer si velmi dobře uvědomuje, co v jeho básních vzniká. Život ve slovech, jako jediná spojnice s domovem, pro svět, v němž žije (a dožije) slova nesrozumitelná, tajemná, pro cizí svět cizí slova. Nedorozumění (nebo neporozumění?) u Lederera znamená jen potvrzení tohoto stavu. A právě proto se nevzdává, ještě víc se upíná k jazyku s touhou mluvit, protože je to to poslední. Úzkost a odcizení jsou ovšem všudypřítomné a tak nezbývá než toto dění komentovat a **slovy** se proti němu bránit:

Proud hmatá prsty, hledá dávno
zmizelé řečiště mrtvé řeči[5]

Přesto u Lederera nechybí ironie, která, jak si ukážeme, u Tomana přítomna není:

---

[4] *Sopka islandská a jiné verše* vyšla v listopadu 1973 jako 20. publikace Indexu, Köln, redaktorem byl Antonín Brousek.

[5] Báseň *Vykopávky*, c. d., s. 5.

Ale celá řada let

nám zbývá. Světelných. Když bije celá,
jak na kukačkách starý mesiáš
vykoukne ze dvířek. Sípe. Dole zcela
netečný chodec nepočká si až

do cely zmizí. Mine. Pak si koupí
okružní jízdenku, že domácí
nemoc ho sužuje. Stesk je to hloupý
po jiném světě. Tak se trmácí.[6]

Ona „domácí nemoc" ovšem není tím hlavním motivem Ledererovy sbírky, daleko zřetelněji proniká až do pozdějších veršů nedokončené sbírky *Elegií*[7] (Lederer zemřel v roce 1985). V *Sopce islandské* se teprve tento vztah k domovu ujasňuje, vyvolává až podvědomá spojení, ta ovšem nekončí v surrealismu, jsou v udržitelné míře srozumitelná. Ledererův jazyk i jeho slovní zásoba díky mimořádným znalostem barokní literatury, antiky i Danta zintelektuálňují sonet (nebo lépe u Lederera „znělku"), aby výsledek byl doslova vycizelovaný jak formou, tak i obrazností a zvukomalbou:

Chraplavý anděl, na rtu lehké chmýří,
andělka vlastně, trochu macatá,
jde s bubnem přes most. Buben, který víří:
Ta ram, ta ram, ta ram, ta ram, ta ta.[8]

Tam kde se Lederer pouští do nezvyklých forem (například tercína nebo alžbětinský sonet), zůstává Toman trochu v pozadí. O to víc se v jeho poezii otevírá možnost aliterací. Torzo Tomanova díla vycházelo z části v newyorském časopisu *Proměny* v letech 1971–75. Zajímat nás budou zejména dva zde otištěné cykly veršů: *Orákula sýčků na osičkách*[9] (1972) a *Pod lupami noci*[10] (1974). Vedle nich se Toman představil i úryvkem ze své básnické prózy

---

[6] Báseň *Malá apokalypsa: staré verše s variací 1972*, c. d., s. 14.

[7] J. Lederer: *Elegie*. Rozmluvy, Londýn 1986.

[8] *Váhavý Hanuš*. In: *Sopka islandská*, c. d., s. 12.

[9] O. Toman: *Orákula sýčků na osičkách*. Proměny 9, 1972, č. 3, s. 70–74.

[10] O. Toman: *Pod lupami noci*. Proměny 11, 1974, č. 2, s. 99–105.

Chvála Brtnice[11] (1975), zčásti evokující Halasovo *Já se tam vrátím*, ovšem daleko zemitější, rurálnější, což se projevuje i v jisté syrovosti („tam jsem u starosty Rezka (...) vpíjel elementární krásu pohlavního aktu mezi koni, neboť u něho se ‚zapouštělo'; tam jsem poprvé viděl nažloutlý koňský chám stékající po zduřelé, jako břidlice šedé vulvě klisny a po jejích třesoucích se stehnech a pak to kočí a pacholek utíral pruhovaným hadrem, tam jsem poznal, jak páchne kozel, kterého vedli na řemínku tak slavně jako by šel v průvodu římských Saturnalií").[12]

Toman v těchto cyklech postupuje podobně jako ve své próze, nevyhýbá se až expresivním výrazům, jejichž kakofonie strhuje, ale v mnohém také zakrývá smysl básně. Vše je zde mnohdy až příliš zaumné:

Tma. Tma živá, v které kutá
svržený anděl vyšší vize.
Teď! Teď za kostýlkem pachem šer
vyšplíchla na mrak sytě žlutá,
jak listy na podzimní bříze[13]

nebo ve starším cyklu:

Ač celý bez dechu a se šňůrkami čůrků
kmet za praskotu zad
pasačku ztečkoval jak muchomůrku,
přec domů, na západ,
nacpaná vrchem do sotůrku,
zas nese orákula chorá?[14]

Vzpíráním proti bel cantu poezie tak Toman navazuje na Weinera nebo Palivce, vrhající proti světu rozčilené zloby, aby v nich nebylo spasení, i když se neustále obrací na Boha. Z těchto temných až šamansky drcených slov se tu a tam vyloupne přesná charakteristika doby vzniku, totiž začátku sedmdesátých let, bezměrného suchopáru, proti kterému se jak Toman, tak i Lederer vzpínají, co jim **slova** stačí. Tomanův refrén:

---

[11] O. Toman: *Chvála Brtnice*. Proměny 12, 1975, č. 1, s. 68–76.

[12] O. Toman: *Chvála Brtnice*, c. d., s. 69.

[13] O. Toman: *Pod lupami noci*, c. d., s. 104.

[14] O. Toman: *Orákula sýčků na osičkách*, c. d., s. 73.

Kam se životem, Pane? Kam?
Do čeho jít? A kam se stulit,
když dneska fičí tu
už nejen od pólu, ale i z ulit?[15]

je beznadějný, stejně jako mnohé narážky v textu: „Spuštěná ruka v prázdnu loví"[16]; „Ode dne ke dni víc tu zebem"[17]; „napalm Sodom na vše cáká"[18]. Je to důvod, proč se Toman po roce 1975 odmlčel? Že by beznaděj, skepse a naprostá úzkost života, poutající ho k Československu, byla natolik skličující, že by přestal úplně komunikovat v jazyku, kterým se až do poloviny sedmdesátých let snažil udržet kontinuitu? Podle všeho by měl Oldřich Toman doposud žít v Port Jeffersonu v New Yorku, ale na korespondenci nereaguje. Život ve slovech pro něj znamenal spojení se starým světem, a pokud tato marná spojnice rezonovala v sedmdesátých letech, nemusí již teď znamenat nic. Toman je svým způsobem bludná hvězda, která probleskla v padesátých a sedmdesátých letech, udržela si svou nezvyklou poezii a s ní i zmizela.

Spojení Toman – Lederer by se mohlo zdát na první pohled pouze spojením formálním. Ovšem jsou tu zajímavé faktory, které by se neměly přehlížet. Tím prvním je snaha v mrtvém období let 1971–76 vystoupit ze zóny, která se v celém exilu začala projevovat zhruba od poloviny šedesátých let; totiž postupného mizení talentů. Nová krev, můžeme-li to tak nazvat, která přišla po srpnu 1968, svá díla buď přivezla s sebou z ČSSR nebo je teprve začala tvořit. Ani Lederer ani Toman nebyli příliš ovlivněni poetikou českých básnických šedesátých let, stále se v nich udržovala a pěstovala čtyřicátá a padesátá léta. Oba nezávisle na sobě dospěli svým vztahem k jazyku až k svébytné poezii, která jim měla pomoci udržet v cizím prostředí spojení s minulostí. (Jisté paralely se známější poezií by se daly nacházet u Ivana Jelínka nebo Karla Brušáka, ovšem ti oba jsou starší, debutovali ještě v meziválečném Československu.) A nesmíme zapomínat na to, že na oba měli možná vliv stejní učitelé na jihlavském reálném gymnáziu. Lederer je intelektuálnější, „městský" člověk, který prošel ke konci třicátých let nastupující generací pozdějších „klasiků": Kainara, Haukové, Ortena, Bednáře. Toman oproti němu je člověkem natrvalo spjatým s vesnicí, s tradicí a Řádem. Lederer koketoval s komunismem, Toman nikoliv. Jejich práce v první polovině sedmdesátých let byla doposud úplně přehlížena (u Tomana)

[15] O. Toman: *Orákula sýčků na osičkách*, c. d., s. 72.
[16] O. Toman: *Pod lupami noci*, c. d., s. 105.
[17] O. Toman: *Orákula sýčků na osičkách*, c. d., s. 73.
[18] O. Toman: *Orákula sýčků na osičkách*, c. d., s. 71.

nebo připomínána jaksi okrajově (Lederer), podobně jako doposud není pořádně zhodnocena práce většiny poúnorových básníků exilu.

Normy, hodnoty a recepce

Nad básnickou tvorbou Dušana Cveka

LIBOR MARTINEK

Mám-li věnovat pozornost básníkovi Dušanu Cvekovi, jehož heslo se objevuje i v akademickém *Slovníku českých spisovatelů od roku 1945* (I. díl, 1995), v souvislosti s kulturní, politickou a společenskou situací období sedmdesátých a osmdesátých let, nutně mě bude zajímat, jaký byl dobový ohlas jeho tvorby a zároveň jaké hodnoty nesla tato poezie.

Na svou první sbírku si krnovský básník a lékař D. Cvek[1] musel počkat až do svých třiceti sedmi let. Prvotina *Zrána* vyšla v roce 1963, autor do ní zařadil 28 básní, z toho několik sonetů. Sonet se stal pro Cveka charakteristickou básnickou formou, procházející s větší či menší pravidelností většinou jeho sbírek.[2] I když literární kritika při hodnocení sbírky připomínala ovlivnění moderní českou poezií

---

[1] Narodil se 8. 6. 1926 v Brně-Žabovřeskách. Rodina se často stěhovala, obecnou školu D. Cvek dokončil v Holešově, kde také v roce 1945 absolvoval gymnázium a na podzim téhož roku začal studovat v Brně medicínu. Studium však musel v září 1946 přerušit pro onemocnění plicní tuberkulózou, dokončil je v roce 1951 a hned poté nastoupil do léčebny TBC v Novém Smokovci jako sekundární lékař. Pracoval zde do roku 1959 a za jeho působení na Slovensku vychází první časopisecky otištěná báseň *Mé jste, Tatry bílé* (1. 3. 1955) v týdeníku *Tatranské noviny*. Od února 1959 pracuje jako zástupce ředitele léčebny TBC ve Valašském Meziříčí a jako krajský lékař-statistik a broncholog pro tehdejší Gottwaldovský kraj. Od 1. 4. 1960 nastupuje do funkce vedoucího lékaře plicního střediska v Krnově, kde pracuje dodnes. Žije v Krnově (ve čtvrti Ježník). Na stránkách českého tisku debutoval v roce 1959 v časopise Kultura. Poezii, fejetony a glosy otiskoval v severomoravských i celostátních periodicích. Svou tvorbou je zastoupen v řadě almanachů a sborníků. Vydal: *Zrána* (Praha 1963); *Tekutý vzduch* (Ostrava 1963); *Pravděpodobnosti* (Ostrava 1964); *Jediné místo* (Ostrava 1976); *Cestou stromů* (Ostrava 1980); *Milosrdná zem* (Ostrava 1987); *Krajina v přízemí* (Ostrava 1995); *Všechno je blízko* (Ostrava 1984); *Krajina v přízemí* (Krnov 1995).

Sonet o standardním strofickém schématu (4 – 4 – 3 – 3 verše) je zastoupen v Cvekových sbírkách následovně: *Zrána* (6 z 28 básní, tj. 21%), *Tekutý vzduch* (2 z 36 básní, tj. 5,5 %), *Pravděpodobnosti* (1 z 37 básní, tj. 2,7 %), *Jediné místo* (24 z 37 básní, tj. 64,8 %), *Cestou stromů* (23 z 41 básní, tj. 56%), *Milosrdná zem* (4 z 42 básní, tj. 9,5 %), *Krajina v přízemí* (0). V Cvekově tvorbě se také vyskytují sonety o jiném strofickém schématu (například 4 – 3 – 3 verše). Ty jsme do našeho přehledu nezapočítávali. Největší zastoupení sonetu je v Cvekových sbírkách *Jediné místo* a *Cestou stromů*, tedy ve dvou knihách z druhého období Cvekovy tvorby. D. Cvek si tuto básnickou formu oblíbil proto, že ho „nevede do nekonečna, ale dává básni absolutní moc". (Dušan Cvek: „Nic jsem si nevyptal", *Ostravský kulturní měsíčník* 1980, č. 6, s. 17.)

té doby a jejími představiteli, zaznamenala Cvekův hlas a dobře si jej zapamatovala. O Cvekovi se začalo hovořit jako o básníkovi senzitivním, v jehož poetice reálně vystupují krajina a příroda. Ostravský literární vědec Jiří Svoboda, který se jako kritik často Cvekově tvorbě věnoval, tehdy napsal o debutu autora *Zrána*: „Cvek rád myslí v paradoxech (‚stál jsem sám v sobě drze blízce', ‚lopatou hladím jeho krásu', ‚jak je krásný ten život protiva' aj.) nebo v kontrastech (‚chladný jak mrtvola, vznětlivý jak líh'). V těchto dvou krajních polohách (chladný – vznětlivý) je i povahové založení Cvekovo: racionálnost, věcnost i romantické nadšení. Z Cveka tu přímo vydechuje ‚jistota' člověka současnosti..."[3]

Skutečnost Cvekova pozdního vstupu do literatury nás inspiruje k zamyšlení nad básníkovou generační příslušností. Uvážíme-li, že D. Cvek je ročník 1926, pak se dostává do prostoru mezi „ročníkem 1921" a „ročníkem 1930". Z autorova životopisu a z okolnosti časopiseckého debutu v roce 1959 je nasnadě, že D. Cvek patří spíše ke generaci narozené kolem roku 1930. Ludvík Kundera ji charakterizoval jako generaci, která „(...) prožila válku ještě bez uměleckých aspirací a často bez většího životního otřesu a začala si vysluhovat ostruhy až v letech 1949–50 – nejednou to byly ostruhy snadnosti"[4]. D. Cvek debutoval o deset let později než jeho generační souputníci, nicméně poetikou náleží právě ke generaci sdružené kolem časopisu *Květen*, nikoliv ke generaci časopisu *Tvář*, jenž začal vycházet až v roce 1964 a soustřeďoval kolem sebe tvůrce podstatně mladší a odlišné od „květňáků" autorskou poetikou, gnozeologickými přístupy a dalšími rysy. To se ukazuje zřetelně – řečeno s Januszem Sławińským[5] – v diachronním rozkrytí literárního kontextu té doby. Problematice přisvojování literárních hodnot minulosti v souvislosti s dílem D. Cveka se zde budeme věnovat také.

Zanedlouho po prvotině vydává D. Cvek svou druhou sbírku *Tekutý vzduch* (1963). Připomeneme-li si Svobodův názor, že základním hlediskem prvotiny byl „život vnímaný v jeho mnohostranném projevu"[6], pak tato sbírka, vznikající v podstatě paralelně s první, toto téma dále rozvádí a dramaticky vyhrocuje. Cvek se podle dobové kritiky v *Tekutém vzduchu* dokázal oprostit od literárních vlivů a našel svou svébytnou polohu, „je zaujat problémy estetickými, přitahuje ho zápas, odehrávající se v nitru člověka"[7]. Rok po sbírkách *Zrána* a *Tekutý vzduch* přichází ke čtenářům Cvekova třetí knížka – *Pravděpodobnosti*. V její recenzi J. Svoboda předvídal: „*Pravděpodobnosti* otevřely před Cvekem nové

---

[3] *Nakladatelství Profil v Ostravě představuje své autory*. Ed. K. Vůjtek. Profil, Ostrava 1981, nestr.

[4] L. Kundera: „Generační diskuse. Generace nebo ‚generace'", *Květen* 1958, č. 10, s. 544.

[5] Srov. J. Sławiński: *Dzieło – Język – Tradycja*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1974, s. 37 n.

[6] *Nakladatelství Profil v Ostravě představuje své autory*, cit. vydání.

[7] Tamtéž.

obzory, objevily mu neznámou krajinu snů a odvážných výprav do lidského nitra. Nakolik bude schopen dále tento námět rozvíjet, ukáže až čtvrtá, možná i pátá Cvekova sbírka. Prozatím lze konstatovat, že vyrovnal krok se současnou poezií, že se konečně dostal na dráhu, která je mu nejvlastnější. *Pravděpodobnostmi* končí jedno a současně začíná druhé období básnického vývoje Dušana Cveka."[8] Pokud běží o ukončení jednoho období tvorby D. Cveka, v tom měl recenzent pravdu. Aby se však potvrdil předpoklad obsažený ve Svobodově úvaze o dalším možném rozvíjení námětu krajiny snů a výprav do lidského nitra v Cvekově tvorbě, na to si musela kritika i čtenáři počkat dvanáct let.

Po dvanáctileté pauze D. Cvek vydává svou čtvrtou sbírku *Jediné místo* (1976). Snad by se dalo i říci, že jako básník necítí potřebu psát, spíše usiluje prožít co nejvíce pěkných okamžiků, ujasnit si vztah k novému prostředí a krajině kolem Krnova, o níž říká: „Teprve zde, v Krnově, jsem propadl kouzlu krajiny úplně a doslova."[9] Touží zintimnit si tento vztah natolik, aby mohl později už samotným názvem (ale nejen jím) své nové básnické sbírky říct, že právě Krnov se svou okolní krajinou je oním „jediným místem", věčným inspirátorem jeho veršů. Místem, do něhož umístil prostor vytvořený už v předchozích sbírkách. D. Cvek chodil stále stejnými krajinami, stejně intenzivně „ohmatával" svět přírody, svět zdravý i nemocný, jeho rukama i nadále procházely bolesti lidí, jeho oči nadále vnímaly krásu i bolest, ale básník se jen tu a tam potřeboval svěřit papíru. Možná že také ztratil kontinuitu s vývojem soudobé poezie, a tak literární kritika přičinila k nové sbírce nejednu výhradu. Psalo se o proklamativnosti, o přepoetizování. Našly se naopak i vysloveně kladné recenze: „Autor se nepídí za obrazovou originalitou; sympatická je básnická koncentrace na myšlenku, jíž dává prostor, jakousi vzdušnou venkovskou volnost, kterou však ani svým poznáním neuzavírá do definitivnosti. Uprostřed dneška, který je básníku ‚odedávna největší událostí', hledá stále onen ‚kus nepoznané země v člověku'. Verše Dušana Cveka budou blízké zvlášť čtenářům, kteří v poezii hledají oázu harmonie."[10] Recenzenti příznivě přijímali Cvekovo pozitivní přitakání životu a nový pohled na krajinu. Příkladem tu budiž recenze Oldřicha Rafaje.[11] To však ne-

---

[8] Tamtéž.

[9] E. Garguláková: „Dušan Cvek", *Krnovsko* 1992, č. 3, s. 17–20.

[10] [mx]: „Dušan Cvek. Jediné místo", *Práce*, 30. 12. 1976.

[11] Například Oldřich Rafaj o sbírce *Jediné místo* napsal do Rudého práva (8. 11. 1977): „Charakteristickým rysem Cvekovy poezie je její disharmoničnost, s níž zřetelněji vidí jednotlivosti s jejich ostřími. Příroda je mu proto vždy lomem, z nějž dobývá kameny pro stavbu cest a domů, z něj těží metafory, kde musí mnoho pracovat, aby den dal souhlas k odpočinku... Dramatická, neklidná, hledající poezie Cvekova, zcela bez manýr a lhostejného pohledu na svět, vede k prozápasenému poznání, že básníkův ‚dnešek člověka je krásný tak dokonale krásný', neboť jej drží ‚pevná dobrá ruka / Za rukojeť let budoucích'. (...) Cvek si svou novou básnickou sbírkou otevírá dobrou cestu k dalšímu vývoji."

ní v Cvekově poezii ničím novým, jeho vnímání krajiny prochází prakticky všemi dosavadními sbírkami. Avšak v *Jediném místu* dostává takřka výsadní postavení a předznamenává tak mimo jiné cestu k další básnické sbírce *Cestou stromů* (1980). Cvek se zde soustřeďuje k základním životním hodnotám, jeho smysly jsou zaujaty světem nejbližších věcí. Je to knížka, v níž autora především zajímá, řečeno jeho vlastními slovy, to veliké mraveniště, to co se mezi lidmi děje. A krajina, jíž je Cvek téměř posedlý.

Srovnání kritik Cvekovy tvorby před a po listopadové revoluci 1989 vypovídá leccos o povaze samotné dobové kritiky. Je evidentní, že funkce kritiky (zde zejména z pera O. Rafaje) v normalizačním dvacetiletí se nám dnes jeví jako omezená na ilustraci a komentování předem daných hodnot, které by nebyly v rozporu s dogmatickými kulturně politickými postuláty. Z citovaných úryvků je patrné, že zde vznikaly šablony, ovlivněné mj. i povahou zkoumaných děl a jejich místem v předem vytvořeném hodnotovém systému. Většinou se zdůrazňovala jen poznávací funkce literárního díla. Kritika se vesměs soustřeďovala na složky, zachycující objektivně historickou a sociální skutečnost zobrazované reality, tj. epochy socialismu, a srovnávala je s autorovou ideologií či ideovým základem díla. Nezřídka literární dílo jako umělecký celek, který je funkcím poznávacím nadřazený, neboť je v sobě obsahuje, ustupovalo více či méně do pozadí. Dílo se stávalo pouze součástí, dokumentem ze sféry třídních bojů. U kritiky vznikající v sedmdesátých a osmdesátých letech se dílo stávalo prostředkem, na němž se demonstrovaly různé marxistické teorie: především teorie odrazu, vztahu základny a nadstavby. Úkolem kritiky bylo poukázat na vztah mezi materiální základnou doby a skutečností autorova díla.[12]

Cvekovu lyriku nelze analyzovat z pohledu vývoje autorovy individuální poetiky, jejíž základ byl dán už prvotinou, je třeba ji obhlédnout in extremis. Přesto lze pozorovat na Cvekově díle ontogenetickou křivku lidského sociálního zrání. Pomineme-li básníkovy juvenilie odpovídající chlapeckým iluzím, sledujeme v Cvekově díle projevy sebekritického člověka, a to od prvotiny *Zrána* až po sbírku *Cestou stromů*, poté vnímáme lyrický subjekt, a se znalostí jeho života i autora jako reflektujícího a život bilancujícího muže ve sbírkách *Milosrdná zem* (1987) a *Krajina v přízemí* (1995).

Cvekova tvorba se časově ohraničuje do dvou celků z hlediska důrazu na vztahové kategorie. V první polovině tvorby publikované v šedesátých letech (*Zrána, Tekutý vzduch, Pravděpodobnosti*) obrací autor pozornost lyrického subjektu na centrálnost vztahů manifestovanou především láskou k ženě, k li-

[12] Srov. J. Grosmann: „O krizi v literatuře", in: *Analýzy*. Český spisovatel, Praha 1991, s. 14 n.

dem a láskou k přírodě. Již zde se lyrický hrdina stylizuje do podoby trpělivého chodce po zemi. Stylizace autorského subjektu umožňuje otevření nového prostoru tvorby, univerzálnějšího než dosud. Struktura básnických textů obsahuje zřetelné sebeinterpretující prvky, které čtenáři z praktických nebo ideových či jiných důvodů napovídají smysl komunikovaného, zejména významová dění a gestace. Ve druhé polovině Cvekovy tvorby od roku 1976, kdy vyšla sbírka *Jediné místo*, až do současnosti, tedy po sbírku *Krajina v přízemí* (1995), sledujeme v jeho tvorbě opuštění vztahové kategorie manifestované láskou k ženě a zesílení či prakticky podrobení vztahů objevujících se v díle na jediný princip vztahu k přírodě, ruku v ruce s dalším zesílením autostylizačního příznaku tvorby. Pokud jde o topografii motivů a motivických celků, pak i tady sledujeme dva časové rámce, jak jsme je již vymezili, odpovídající zprvu zastoupení jak toposu města, tak toposu okolní přírody, později městské reálie ustupují a zvýrazňují se reálie přírodního charakteru.

Z básníků *Května* by mohl mít D. Cvek svou poetikou blízko k poezii Jiřího Šotoly, a to k těm typům básní, kde se Šotola opírá o zkušenost „prostého, skutečného, denního života" a kde rovněž navazuje na Nezvalův verš. Zřetelnější vliv bychom mohli spatřovat v několika Cvekových básních s rétoricky formulovanými tituly (*Jak na psa, Jak se věší obrazy, Jak se sype ptačí zob, Jak se hraje na housle, Jak se dělá oheň*) zastoupených i v tvorbě Šotolově (*Jak se hraje Hamlet*), v básních s příměsí ironie, sarkasmu, mnohdy vyznívajících absurdně: „Nohama k zemi pánové / S oblohou směřující ke stropu / Přesně podle zákonů gravitace (...) Takže jak vidíte pověsit obraz / Pánové / Je věc náramně jednoduchá / Obrazně řečeno / Obraz visí / Jako člověk" (*Jak se věší obrazy*, sb. *Pravděpodobnosti*). Zde také sledujeme zrelativizování funkcí věcí a vztahů, jak se o tom zmiňoval ve výše citované recenzi sbírky *Pravděpodobnosti* J. Svoboda. Se Šotolovou poezií pojí D. Cveka v oblasti tematiky také zájem o prostředí divadla a o práci herců (*Herec*, sb. *Tekutý vzduch*), o prostředí poutí a kolotočů, které hraje důležitou úlohu například v básni *Dívka a kolotoč* (sb. *Tekutý vzduch*), jež patří k okruhu Cvekových milostných básní vyjevujících vztah k ženě.

Na ideové souvislosti Cvekovy tvorby s poetikou vědeckého pracovníka v oboru biologie Miroslava Holuba již upozornil J. Svoboda.[13] Další souvislosti můžeme hledat případně i u Eduarda Petišky, jehož sbírka *Okamžiky* (1957) si vzala námět z prostředí nemocnice. Z nemocničního prostředí čerpá D. Cvek podněty ovšem minimálně, spíše k výjimkám patří básně *Milostná píseň* (sb.

[13] J. Svoboda: „Nad poezií Dušana Cveka", in: *Literárněvědný sborník Památníku Petra Bezruče v Opavě*, č. 1, 1966, s. 163–168.

Tekutý vzduch) s motivem „chodby v nemocnici vonící po lysolu" coby symbolu čistoty nebo epická báseň o osmi zpěvech *Robert Koch* (sb. *Tekutý vzduch*), která „zbásňuje" život a nejednoduchou výzkumnou pozici objevitele bacilu TBC. Na básni je neobvyklá nejen její epičnost, která je více přítomna v rámci Cvekovy poezie pouze na počátku prvního období tvorby, ale i formule patřící spíše do oblasti žánru pohádky jako „bylo nebylo" v závěru Cvekovy básnické skladby. Se světem zdraví a nemoci souvisí rovněž hodnotová sféra Cvekova díla.

Víme, že předmětem literární komunikace jsou hodnoty a ony jako základ kultury určují její funkci. Na první plán se v uměleckém díle dostávají estetické a umělecké hodnoty, které rozhodují o způsobu předání mimoestetických hodnot (morálních, poznávacích, životních, osobních). Tvůrce suverénním způsobem rozhoduje o tom, jak zapojí do díla mimoestetickou skutečnost. Nebezpečí spočívá v tom, že z různých příčin může ztratit vědomí souvislosti mezi estetikou a etikou a přestane být svědomím své doby. Nositelem hodnot v poezii je subjekt a hodnota se představuje v lyrických situacích. Odpověď na hodnoty je pak závislá na apelativní funkci textu. Hodnoty vyvolávají u vnímatele axiologický zážitek, což se pojí také s hodnocením samotného díla a zároveň s inkluzí sféry hodnot v díle. Proto je dílo přijímané a hodnocené mimo jiné s ohledem na svět hodnot v něm osvojený, je konfrontované s různými úrovněmi hodnot a také se systémy hodnot.

Hodnoty evokované v díle mají různé historicko-prostorové výměry, avšak jádrem každé kultury jsou transcendentálie (Dobro, Krása, Pravda). Tradiční systém hodnot novodobé Evropy je opřen o takovou hierarchii hodnot, v které byly nejvýše postaveny religiózní hodnoty (sacrum). Další stupeň představovaly morální hodnoty, na nižší příčce sledujeme soubor kulturních hodnot (poznávací, estetické, osobní), nakonec stojí hodnoty vitalistické spolu s hodnotami utilitárními a hedonistickými. V tomto systému hodnoty „vyšší" dávají smysl hodnotám „nižším". Od osmnáctého století si lidé postupně nárokují jiný systém hodnot, podle něhož jsou nejvyššími hodnotami hodnoty vitalistické. Tento model je ukotven v měšťanské a lidové kultuře.[14]

Jaký byl svět hodnot (a s tím spojený soubor idejí) v literární situaci počátku šedesátých let, do níž D. Cvek jako básník vstupuje? Jiří Trávníček se domnívá, že „(...) v čase konce padesátých let se sice začíná literatuře (a umění vůbec) zjednávat stále širší rezonanční plocha se skutečností i s dramaty lidského nitra, ale předem daná síť **hodnot a idejí** (zvýraznil L. M.) nemizí. V kánonu

[14] Srov. B. Żurakowski: „V centru literatury", *Dokořán* 1999, č. 11, s. 42–44.

poezie všedního dne – v tvorbě skupiny básníků seskupených kolem časopisu *Květen* – se prosazuje návrat poezie k věcem, k tvarům a vůbec k mnohotvárnosti každodenní skutečnosti, ovšem pořád přes clonu zjevného stanoviska. V něm básník (v promluvě subjektu či jinde) potřebuje přitakat hodnotám životního kladu. Autorova poetika chce být sice zrozena ve svárech, ale přitom také potřebuje demonstrovat své pozitivní naladění, tedy to, že se nepoddává skepsi; a když, pak takové, která má být jen dílčím zastavením, překážkou člověkem v jeho dějinném poslání úspěšně překonávanou"[15].

Z hlediska výše nastíněné hierarchie hodnot ve světě poezie D. Cveka zcela absentují hodnoty náboženské. Patrné je to v básni *Temný den* (sb. *Zrána*): „Do noci / zapadlo ráno / volá o pomoc / Slyší je / jenom noc // Tma štědrodenní / bortí se do stromů a mlází / při zemi sbírá dech / a úlisně se plazí / po stěnách domů / taškách / střech // Ó temno / Stoupající na nebesa / ó temno klesající od nebes / před dvěma tisíci lety / nenarodil se / tak docela člověk // Člověk se rodí / teprv dnes."

Místy najdeme v textech básní slova připomínající svět religiózních hodnot (**žehnání**: „žehnám svým krokem tuto zem", *Procházka*; sb. *Zrána*; „crčící proudy vody požehnané", *Letní bouřka*; sb. *Jediné místo*; **modlení**: „skřivan se modlí ve výši modré katedrály", *Letní bouřka*; sb. *Jediné místo*; **křest**: „zelená kapličko kde mě křtili z kalužin posvátných", *Vzpomínka na rodiště*; sb. *Cestou stromů),* ale většinou vystupují pouze ve funkci rekvizity, nikoliv symbolu, jejich význam je laický, začleňují se do kontextu zcela profánního. Jiným problémem se zdá být v citacích zřetelně vystupující sakralizace prostoru a předmětů (též živlů, například vody, která má v kultuře mnohoznačný smysl: voda jako fyzikálně-chemický kód, voda jako symbol života, křest vodou jako nové narození člověka obdařeného novou hodnotou, voda jako inspirace v umění, například *Vltava* jako část symfonické básně Bedřicha Smetany, kde je láska k vlasti hyperbolizována jako láska k řece plynoucí českou zemí). Tedy nadání sakrální hodnoty profánní sféře. Jde o proces popisovaný jako *sanctificatio* (posvěcování) světa.

Sledování těchto fenoménů nám slouží jako doklad básníkovy touhy po „sakrálním". To má axiologický charakter (vnímá se jako etická hodnota) a směřuje k ušlechtilosti, vážnosti, vznešenosti, velikosti, tajemnosti (k mystériu), k závaznému chování. V případě D. Cveka se „sakrální" realizovalo v sekularizovaném vědomí autora jako ontologický jev samé tvorby.

---

[15] J. Trávníček: „Spor o Vyvolavače. Rekonstrukce jedné dobové polemiky a její myšlenkové kořeny", in: *Pět na jednoho*. H & H, Praha 1995, s. 107.

Průkazné je v Cvekově poezii zastoupení hodnot morálních. Mravní (morální) hodnoty jsou v literárním díle normovány tak silně a tak výrazně, že u nich nejsnadněji vzniká iluze naprosté podmíněnosti. Proti tomu stojí naprostá nezávaznost příjemna,[16] která se pojí s hodnotami hedonistickými. Avšak i mezi mravními hodnotami lze podle našeho názoru rozlišovat podle toho, jsou-li v souladu s hodnotami všelidskými, danými vývojem evropské společnosti a opírajícími se o židovsko-křesťanské a antické základy kultury, nebo jsou-li v souladu s mravními postuláty formulovanými v socialistické společnosti, jež mohly být explicitně formulovány (například v tzv. morálním kodexu budovatele komunismu) nebo mohly fungovat skrytě,[17] přičemž dnes se jejich normotvorná platnost vyčerpala (došlo k přesunu jejich platnosti v kolektivním vědomí) a naopak se stává materiálem pro parodie či travestie v literatuře i ve filmu.[18] Norma osciluje stále mezi dvojím rázem: mezi rázem zákona a rázem pouhého orientačního bodu, který je zde jen proto, aby se na něm a od něho měřily vzdálenosti a rozměry v poli hodnot.[19] Tyto dvě roviny morálních hodnot bude třeba v analýze Cvekovy poezie od sebe oddělit, ačkoliv to mnohdy bude složité, neboť všelidské morální hodnoty a ty, které bychom nazvali „komunistickými" (podle přijatého kodexu), nebyly v kolektivním vědomí navzájem izolovány, ale ve své době tvořily hierarchizovaný systém.

Slovenský literární vědec Peter Zajac se zamýšlel v článku *Modernizácia a slovenská kultúra po r. 1945* nad projevy kolektivního univerzalismu, odlišného od univerzalismu národního, rasistického i náboženského. Sekulární univerzalismus socialistické kultury těžil ze sakrální kultury křesťanského středověku a zároveň negoval jakékoliv projevy „sakrálna", vyhlašoval je za „hříšná" rezidua nenávratné minulosti. I období tzv. socialistického realismu nemohlo udusit a zabít přirozenou touhu po posvátném, po tajemném v člověku, ve světě, v jeho paradoxech, omylech, v úsilí po transcendenci a po Absolutnu. Poetika této tvorby zná vymezený repertoár a svérázně semiotizované projevy „posvátného", zpravidla zakomponované do etických pravd a postulátů, do náznaků apod. Ateismus mnohých autorů je svědectvím opaku, tj. hledáním „posvátného", pravdivého, spravedlivého, věčného, univerzálního (božského) v lidském

[16] J. Mukařovský: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1971, s. 14.

[17] Nad některými projevy „nepsaných" morálních norem přijatých v období stalinismu se zamýšlel Vladimír Macura v knize *Šťastný věk* (1992).

[18] Například v knize Petra Šabacha *Hovno hoří* (1994), která byla předlohou filmu *Pelíšky*, dále v knihách Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* (1992) a Josefa Škvoreckého *Tankový prapor* (1971), jež se rovněž staly předlohou ke stejnojmenným filmům; příkladů tohoto druhu bychom našli víc.

[19] J. Mukařovský, c. d., s. 15.

počínání. (P. Zajac pouze vyslovil potřebu hodnotit dějiny literatury i z tohoto úhlu pohledu.)[20]

Na rozdíl od prvotiny jiných básníků vstupujících do literatury v padesátých letech v prvotině D. Cveka *Zrána* nenalezneme étos budovatelství tak silně přítomen jako jinde. Hodnotou tady ovšem zůstává pracující člověk, který je staven do přímého protikladu k „práci" básníka, jež mnoho neznamená: „Psát mnoho nezná ale bičem prásk / že žádný básník by to nesved (...) Tak mocné slovo znát si takhle vést / Dojet s ním vždycky tam kam patří (...) Chlap k práci Ruce z dubu řezané / V těch rukách i kůň jančit přestane (...) Klouzavé sny mých dětských plachetnic / Vy rýmy s rýmou čaj a sladké nic / Ten člověk a kůň to je váha" (*Kočí*). Nad pojmem „lid", „pracující lid" a „umělecký pracovník" (tj. v našem případě básník) v řeči komunistické moci se zamýšlel Petr Fidelius.[21] Interpretovat daný citát z hlediska mravních norem je obtížné, neboť může v lepším případě vyjadřovat touhu subjektu být stejně zdatným či zručným básníkem a ovládat slova na povel tak jako kočí pomocí biče ovládá koně, nebo se zde v horším případě odlišuje práce fyzická od duševní a z hlediska dobového kontextu je hodnota té první činnosti nadřazována hodnotě činnosti druhé (viz zvolací větu „Vy rýmy s rýmou čaj a sladké **nic**" v kontrastu s hodnotící oznamovací větou „člověk a kůň to je **váha**"; podtrhl L. M.). Jinou hodnotou je zem, světlo, lidské srdce, člověk, který se v mytizačním rámci proměňuje v zrno, aby mohl vzrůst atd. Repertoár předmětů a přírodních jevů nesoucích mimoestetickou hodnotu se v dalších Cvekových sbírkách poněkud rozšiřuje, ale ne příliš. Hodnotou se například stává láska, vzduch, strom, ticho, hodnota se jako by odmítá přiznat lidem, kteří se pachtí za nepodstatnými věcmi (přesto subjekt považuje lidi za „vzácné", takže jim je hodnota opět přidělena), hodnotu nemá „sláva vbitá do kamene" atd. Celkový pohled nám ukazuje, že Cvek moralizuje spíše v prvních třech sbírkách, ve druhé půli své tvorby těchto jevů ubývá s tím, jak se básník soustřeďuje na harmonizaci skutečnosti.

---

[20] Projevy socialistické „posvátnosti" jsou podle P. Zajace tyto: palác místo katedrály, památníky (sochy, obrazy, mauzolea) místo křesťanských symbolů; mytizování politické a ideologické reprezentace (kult osobnosti), martyrologie „bojovníků", veřejné průvody a manifestace jako náboženská procesí, pozdravy „nižších" složek „vyšším" jako projev oběti, úcty a vděku „zdola" (z lidu); sakralizované symboly „profánní" sféry: traktor, klas, srp a kladivo, přehrada, kouřící komíny továren aj. Mezi rituály zasvěcování patřily: sekulární ceremonie, přijímání do řad mládežnických, stranických organizací: červený šátek, modrá košile, stranický odznak, zápis do knihy cti, obrazy pracovních hrdinství (tabule cti – tabule hanby); forma očišťování: veřejná sebekritika, odchod do výroby apod. Srov. Peter Zajac: „Modernizácia a slovenská kultúra po r. 1945", *Text. Revue pre humanitné vedy*, 1994, č. 3–4, s. 79–86.

[21] P. Fidelius: *Řeč komunistické moci*. Triáda, Praha 1998.

S hodnotami poznávacími, osobními a vitalistickými se v Cvekově tvorbě setkáváme rovněž (jejich nalezení a interpretace by si však vyžadovala zvláštní studii). A abych byl úplný v tomto výčtu, antihodnoty se zde nevyskytují vůbec.

Problematika hodnocení v soudobém literárním bádání je rovněž značně složitá. Jak se domnívá polský literární vědec Henryk Markiewicz, jedná se o metodologicky obtížně řešitelný problém, neboť literární věda složitě hledá odpověď na otázku, jak definovat potřeby, jejichž uspokojení je funkcí literárního díla (můžeme samozřejmě říci, že hodnotou je schopnost uspokojení potřeby získávání estetických prožitků, ovšem tyto prožitky je nesmírně obtížné popsat), takže usilujeme-li poznat objektivní vlastnosti literárního díla, můžeme pouze říci, jaký druh hodnotící kvality na tomto základě vzniká, avšak jaké kvalitativní úrovně hodnota dosáhne, to nelze na této úrovni pozorování určit. Proto se badatelé soustřeďují na nezbytné hodnocení, jako ovládnutí jazyka, znalost užité literární konvence, literární zkušenost (tzn. velkou zásobu analogických zkušeností). Otázkou zase zůstává, jaké sféry hodnot jsou vlastní literárním dílům. Někteří teoretici ztotožňují literární hodnoty se sférou konstrukčních hodnot. (Nacházejí se ve výhodné situaci, neboť estetickou závažnost tu nikdo nezpochybňuje.) Jde často o zásadu jednoty v rozmanitosti, kterou hlásali formalisté. Jiným přístupem by byla strukturální analýza, která operuje s pojmem funkcionální zaměřenosti každého elementu díla. Další oblastí hodnocení jsou hodnoty „obrazové", básnické zobrazování (pomocí tropů); tady nastává komplikace subjektivního hodnocení nasycenosti nebo nenasycenosti zobrazení pomocí automatizovaných nebo aktualizovaných (metafory) jazykových prostředků. Obraznost představuje základ, na němž vystupují emotivní hodnoty literárního díla. Základ hodnot spočívá v tom, že některé situace představené v díle jsou obdařeny vlastnostmi (jako tragičnost, komičnost, vznešenost atd.), které jsou schopny vyvolávat specifické hodnotící pocity. Je však obtížné odlišit mezi emotivními reálnými kvalitami a emotivními kvalitami v literárním díle. Další sféru představují hodnoty poznávací, hodnotící a postulativní (ty jsou často hodnotami pro určité, často ideologicky konkrétní skupiny vnímatelů). Dané hodnoty nezřídka podléhají hodnocení heuristickému, tj. důležitosti a plodnosti problémů tematizovaných v díle. Tyto problémy jsou však často spojeny s konstrukcí, obrazností nebo emocionalitou díla a nelze je oddělit od jeho celkového hodnocení.[22]

---

[22] H. Markiewicz: „Wartości i oceny w badaniach literackich", in: *Prace wybrane*, III., Universitas Kraków, 1996, s. 316 n.

Pokoušíme-li se, řečeno s M. Červenkou, o tzv. „druhé čtení“[23] literárního díla D. Cveka, zjišťujeme, že z hodnot v něm obsažených přetrvaly ty, které jsou všelidské a transcendentní, naopak hodnoty preferované v době tzv. reálného socialismu působí ve vědomí současného vnímatele jako zbavené své platnosti. Nedá se však říci, že by básník překračoval příliš často obecnou míru vkusu zapojováním ideologicky zatížených motivů. Přesto cítíme, že tím utrpěla estetická hodnota jeho díla. Jsme také přesvědčeni o tom, že Cvekův básnický vývoj po roce 1989 dozrál, oprostil se od nánosů frazeologie „komunistické řeči“ (P. Fidelius) a obrátil se k hodnotám všelidským a trvalým, jak je to zřetelně vidět v poslední sbírce *Krajina v přízemí*. Z hlediska širšího celonárodního kontextu je D. Cvek svým dosavadním dílem a kritickým ohlasem na ně, byť dobově a ideologicky podmíněným, nejvýznamnějším z autorů žijících v Krnově po roce 1945, a proto nejvíce překračujícím regionální rámec tvorby z hlediska literárního vývoje české poválečné poezie. Originality své tvorby D. Cvek nedosáhl ve sféře tvárných pokusů (pracuje s volným veršem stroficky pravidelně nebo nepravidelně členěným, oblíbeným je u něj sonet mající pevnou formu), ani např. v oblasti morfologie jazyka (práce s tropy), nýbrž důsledným budováním autostylizačního rámce, svým „trpělivým chodcem po zemi“. Generačně i poeticky jej řadíme ke generaci *Května* a k programu tzv. „všedního dne“.

Propracovaná sféra přírodní lyriky D. Cveka, místy směřující k metafyzičnosti, může upoutat kultivovaného čtenáře i v současnosti, čemuž nebrání ani určitý regionální aspekt (nikoliv princip) básníkova díla, jenž naopak slouží autorovi pouze pro ozvláštnění v procesu tvorby, k podtržení genia loci západoslezského pohraničí.

---

[23] M. Červenka užil slovní spojení „druhé čtení“ v souvislosti s hodnocením tvorby autorů kolem časopisu *Květen*. – M. Červenka: „Druhé čtení“, in: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 334–346.

III

Hledání ztráty

Proměna reflexe postavení individua v dějinách v české samizdatové a exilové próze po roce 1970

TOMÁŠ KUBÍČEK

Literární texty pokoušející se o analýzu úlohy a postavení individua jako subjektu i objektu společenských proměn v období po roce 1948 a kladoucí znejisťující otázky po povaze totalitního režimu se objevovaly v české literatuře už v průběhu šedesátých let a byly logickou vývojovou odpovědí na zjednodušené vnímání člověka jako uskutečňovatele nadosobních ideálů a tvůrce dějin, tak jak byl tento prozaický typ schematicky realizován ve většině literárních prací vznikajících v průběhu padesátých let. Próza směřující k přezkoumání postavení jedince v dějinách a rozvažující existenciální stránky lidského osudu se stala jedním z hlavních literárních proudů šedesátých let a vrchol nalezla v románech *Žert* Milana Kundery a *Sekyra* Ludvíka Vaculíka. Současně lze tento typ prózy vnímat i jako reakci na tehdejší myšlenková východiska pozdní fáze existencionalismu, který prostupoval takřka všechny humanitní oblasti. To dosvědčuje například zvýšený zájem o filozofii Martina Heideggera (resp. její pozdější podobu, představovanou skepsí vůči metafyzice a pokusy o nalezení nových ontologických východisek) či o aktivitu Jana Patočky a Karla Kosíka, zprostředkovávaný dobovými literárními periodiky. Dalším dokladem je i překladová produkce, orientující se mj. na práce francouzských existencionalistů (Sartre, Camus), řešících otázku odpovědnosti člověka k dějinám a dějin k člověku, v níž jsou podobně zvažovány pojmy svobody, absurdity, viny, jsou formulovány otázky zkušenosti hranic orientace ve světě, funkce svědomí, lítosti.[1]

[1] I když na počátku sedmdesátých let ještě nepřekročí česká próza návratný kruh vymezený Kierkegaardovým pojetím, kdy lítost je východiskem usmíření a pokání a uvádí individuum v nejtěsnější spojení a nejpřísnější souvislost s okolním světem, na rozdíl od Sartrova Oresta, jenž „zakusil opuštěnost a objevil v ní svobodu" (W. Janke: *Filosofie existence*. Mladá fronta, Praha 1994) a zůstal bez lítosti.

Vedle filozofie existence měla nesporný význam pro znovuuvědomění si niterné subjektivity prožívajícího „Já" obrozující se sociologická zkoumání, reprezentovaná českými překlady Habermase, Adorna, Léviho-Strausse. Výsledky sociologických zkoumání se prosadily například i ve východiskových kritériích pro interpretaci literárního textu, tak jak byly uplatněny v pozdní fázi českého strukturalismu (neostrukturalismu), jenž na závěr šedesátých let podtrhl svůj charakter dialektické negace formalismu a položil důraz na významovou a sociologickou interpretaci umění, což se projevilo především v dílech Roberta Kalivody, Felixe Vodičky a Květoslava Chvatíka. V neposlední řadě pak můžeme označit tento proud literatury za přímý důsledek tzv. „obrodného procesu" ve společnosti, s nímž ovšem vytvářel dialektickou jednotu.

Ve středu zmíněného tematického okruhu stály i v textech sedmdesátých let totožné otázky a problémy jako v literatuře let šedesátých, formulované však s novou „dějinnou" zkušeností. Shledávání „podmínek viny" bylo posunuto o rozměr vědomí nové prohry. Morální katarze, která v některých románech z uplynulého období představovala možnost sebepotvrzení individua, umožňující mu návrat k spolupodílení se na „velkých dějinách" – tedy aktivní subjektivizace dějin, nalezení rovnocenné možnosti pro „Já" –, v literatuře počátku sedmdesátých let již nebyla možná. Nové zklamání jako by definitivně zmařilo schopnost hrdiny spolupodílet se na vytváření nadosobních dějin a zkarikovalo možnost vzpoury proti nim. Individuální aktivita se díky silnějším vnějším okolnostem oslabuje a hrdina je potvrzován v roli objektu dějin.[2] Alternativou bylo uzavření se do „malého života", do soukromí, které však nebezpečně tíhne k osamění a zakládá jinou podobu neporozumění, odehrávající se tentokrát uvnitř jedince a přecházející ve spor se sebou samým. Snad nejcharakterističtějším rysem naznačeného literárního okruhu se proto stala potřeba vytvořit zřetelnou distanci mezi privátními a mocenskými dějinami – zachránit člověka pro člověka.

Základními problémy, jimiž se zaobírala a na nichž stavěla literatura analyzující aktuální situaci jedince v rámci tradičního hledání lidské identity, bylo stanovení momentu a příčin selhání (Klíma: *Soudce z milosti*, Kautmann: *Mrtvé rameno*), hledání prostoru pro svobodné tvůrčí gesto individua (Putík: *Muž s břitvou*, Salivarová: *Honzlová*, Kliment: *Nuda v Čechách*), téma neredukovatelnosti a nezobecnitelnosti lidského osudu (Gruša: *Dotazník*, Lustig: *Nemilovaná*, Filip: *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*, Hejl: *Zásada sporu*). Zmíněné

[2] Specifickou variaci reflektující iluzi aktivní spoluúčasti jedince na svém osudu představuje postava Jakuba z románu Milana Kundery *Valčík na rozloučenou*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1979.

problémové okruhy se mísily s větší či menší intenzitou (jako témata či motivy) v jednotlivých prozaických dílech, jimiž se budeme dále zabývat konkrétněji. Žánrově se próza sledovaného tematického okruhu rozprostírala od rozsáhlých „bildungsrománů" (Klíma: *Soudce z milosti*, Filip: *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka*, Gruša: *Dotazník*) či filozofických (Kautman: *Prolog k románu*, Sidon: *Boží osten*) a autobiografických próz (Pecka: *Motáky nezvěstnému*) přes „situační" novely (Hejl: *Hodina hvězdopravců*, Lustig: *Nemilovaná*) až po krátké prozaické útvary (Beneš: *Zelenou nahoru*).

Zkušenost, kterou zpřítomňovala literární díla snažící se zachytit význam a úlohu jedince ve společenských procesech, v dějinách, byla nejčastěji zkušeností odkazující k nedávným českým reáliím. Otevřená kritická analýza tohoto období však byla v normalizující se společnosti znemožněna. Východisko tudíž bylo v podstatě dvojí. Autor mohl „šifrovat" svá zkoumání současné společnosti transpozicí aktuálních problémů do minulosti (Šotola: *Kuře na rožni*, Trefulka: *Zločin pozdvižení*, Hejl: *Zásada sporu*) a doufat, že kniha proklouzne pod bdělými zraky cenzury, nebo se spolehnout na aktivitu samizdatových edic a exilových nakladatelství s vědomím omezeného okruhu čtenářů. V tomto případě však hrozilo nebezpečí kriminalizace spisovatele. Nastupující „režim zapomnění" cíleně pronásledoval autory, kteří v tradici společenskokritické prózy šedesátých let přezkoumávali míru viny jednotlivce. Vyhrocenou podobu měla obžaloba Jiřího Gruši, souzeného jako autora románu *Dotazník*. (Obžaloba jej stíhala pro pobuřování – vytýkala mu ohrožení mravnosti a podkopávání základů socialistického zřízení.) Romány, které vycházely mimo režimem kontrolovaná nakladatelství, se nezřídka dočkaly několika podob vydání. Nejprve obvykle vycházely v samizdatu a posléze v exilových nakladatelstvích (Kliment, Filip), výjimkou byla vydání v samizdatových edicích, po nichž následovalo publikování textu v oficiálním nakladatelském domě (Šotola: *Kuře na rožni*. 1974 Petlice, Čs. spisovatel 1976, Hrabal: *Obsluhoval jsem anglického krále*. Petlice 1974, Kolín nad Rýnem 1980, Jazzpetit Praha 1982, Čs. spisovatel 1989). Některé texty byly při novém vydání autorem upravovány (Lustig: *Nemilovaná*), takže existuje několik variant téhož textu.

Jeden z ústředních tematických okruhů vážících se k próze bilancující společenský vývoj uplynulého období je reprezentován texty, jejichž autoři se pokoušejí stanovit **okamžik morálního selhání jednotlivce a míru jeho viny**. K takovémuto analyzujícímu pohledu je veden i hrdina rozsáhlého románu Ivana Klímy *Soudce z milosti* (jde o přepracovanou verzi samizdatového vydání *Stojí, stojí šibenička*, 1976, německy *Der Gnadenrichter*, 1979, česká zkrácená

verze 1986, česky 1991). Ve dvou časových rovinách románu (první začíná v padesátých letech a druhá je reflexí počátku sedmdesátých let) se odehrává životní rekapitulace čtyřicetiletého soudce Adama Kindla, jejímž podnětem je Kindlova účast na mocensky manipulovaném soudním procesu s domnělým dvojnásobným vrahem a současná manželská krize hlavního hrdiny. Tradiční podoba vyprávění, inklinující ke klasické vytříbenosti a uměřenosti stylu, ústí v zdůraznění osobní odpovědnosti, zakládající morální opravdovost jedince. Román se zřetelným sklonem k patetičnosti se pokouší formulovat osobní výpovědi hrdinů jako součásti nadosobních idejí. Soudce Adam je veden k pojmenování svého dílu zodpovědnosti za morálně pokřivenou minulost poúnorové společnosti. Podobně jako jeho žena (která najde východisko v znovuobjevené víře v Boha), i on provede půlobrat a objeví nové zdroje rovnováhy, které vycházejí z morální opravdovosti, jež je a priori dána člověku a přebývá v jeho nitru a k níž je možné se po provedené očistě přichýlit. Nejasný půdorys této nové možnosti a způsob, jakým je Kindlem projektována a přijata, však povážlivě destruuje autorem pečlivě budovanou katarzi.

Tendence k prostému nahrazení jedné iluze druhou, k hledání nadosobního řádu, jenž je s to poskytnout omilostnění chybujícímu jedinci, je příznačná pro značnou část literárních textů sledovaného období. Jejich hrdinové se pokoušejí o sebepoznání analytickým průhledem do minulosti, o pochopení mechanismů společenského vývoje padesátých až sedmdesátých let a své role v nich. Životní gesta a rozhodnutí protagonistů příběhů jsou přitom začasté zatížena až mytickými významy a přichylují se k sémantické rovině podobenství. Slovy Milana Suchomela: „Děje jsou pozdvihovány k údělu."

Podobně je motivována i vnitřní bilance mravně dezorientovaného intelektuála, jenž je hlavní postavou próz literárního historika a prozaika Františka Kautmana. Jeho postavy se pokoušejí nalézt a pojmenovat to, co nazývá „generální chybou". V románě *Mrtvé rameno* (dokončeno 1976, vyd. 1992), jenž je nemilosrdně rozkrývající konfesí levicového intelektuála, obětujícího vlastní lidskou důstojnost a mravní koherenci na oltář společenského vzestupu, spočívajícího v bezvýhradné podpoře komunistické strany, jsme svědky psychického i fyzického rozkladu osobnosti. Pád na samé dno lidství je výsledkem neschopnosti skutečné katarzní reflexe ústředního hrdiny. Umělecky opravdovější sestup k pojmenování příčin krize jedince podnikl Kautman už ve svém prvním románě, vydaném ale až následně po knize *Mrtvé rameno*. Základním narativním prostředkem Kautmanova rozsáhlého psychologicko-filozofického textu *Prolog k románu* (dokončeno 1972, vyd. 1992) se shodným existenciálním půdorysem, na němž je zbudováno *Mrtvé rameno*, je rovněž monotónní sebeanalyzující pře-

mítání hlavního a v podstatě jediného hrdiny. Ich-forma vyprávění představuje jednolitý proud reflexivního, silně patetického proudu myšlenek, vzpomínek a obvinění, jejichž průsečíkem je autorské „Já", pokoušející se vymanit z existenciální a tvůrčí krize. Kroužení kolem stále stejných motivů přitom vymezuje prostor, v němž krizi nelze překonat a pohyb vpřed k zamýšlenému románu, který má text uvozovat, se mění v soustředné kružnice bloudění, shledávání opěrných bodů a pokusy redefinovat potřebu očistného slova. Přesto právě z tohoto vymezeného prostoru nechává Kautman vyrůst poselství románového hledání. Čin, aktivní spolubytí v okolním světě s důrazem na svobodnou vůli jedince je onou kýženou možností potvrzení vlastní existence, která je s to poskytnout hrdinovi, zmítajícímu se v pochybnostech a v bludném kruhu obviňující sebereflexe (*samohany*), východisko k pozitivnímu prožívání vlastního osudu. Kautmanův román však současně zpochybňuje možnost jeho uskutečnění.

Prostupování obecných a soukromých dějin sleduje Eva Kantůrková v románě *Černá hvězda* (samizdat 1978, 1982 v Kolíně nad Rýnem, 1992) navazujícím na psychologickou prózu *Po potopě* (1969). Silně subjektivizované a lyrizované vyprávění retrospektivně líčí osudy předválečného komunistického novináře v období třicátých až padesátých let. Ztráta přesvědčení o správnosti životního poslání vede hlavního hrdinu k chaotickému, sebeobviňujícímu hledání momentu selhání. Emocionální způsob vyprávění je stupňován prostřednictvím narativního způsobu, kdy se text stává transkripcí nepřetržitého proudu vědomí ústřední postavy.

Tematicky se k prózám, jež se pokoušejí o identifikaci příčin selhání, přibližují psychologizující texty, jejichž ústředním problémem je **hledání identity**, nezaměnitelnosti prožívajícího „já" v okolním světě. Patří k nim romány Jana Trefulky *O bláznech jen dobré* (samizdat 1973, Toronto 1978) a *Svedený a opuštěný* (samizdat 1983, Toronto 1988), potvrzující myšlenkovou kontinuitu Trefulkova díla. Jejich společným jmenovatelem je deziluzivní přístup ke skutečnosti a důraz na „všednost", obyčejnost hrdinů zastižených v určité lidské situaci, žijících své životy jakoby na odvrácené straně velkých dějin a přitom neustále v těsném sepětí s nimi. Román *Svedený a opuštěný* je psychologickou studií věčného outsidera, jehož sledujeme v klíčovém okamžiku morálního pádu. Proces rozkladu osobnosti pod nápory vnějších okolností však nespěje k degradaci smyslu lidského snažení. Trefulka právě okamžik selhání realizuje jako impulz ke skutečné sebereflexivní analýze ústředního hrdiny, směřující ke katarznímu přitakání osobní mravnosti navzdory „nemravnosti" okolního světa. Reflexivní pasáže Trefulkova románu nemíří pouze k analytickému prověřování konkrétního lidského údělu, ale jeho prostřednictvím odkazují k souvislostem

společensko-politickým a text jimi ústí do podoby společensko-kritického románu. Na podobném principu je založena i předchozí Trefulkova próza *O bláznech jen dobré*. Klíčovým momentem „prozření" hlavního hrdiny je v tomto případě obava ze smrtelné nemoci, umožňující mu se vší odvahou, opravdovostí a bez „obav z budoucnosti" uvést do souladu „touhy a skutečnost". Přehodnocováním svého života, jeho klíčových okamžiků, provází Trefulkův hrdina Cyril Duša čtenáře prostředím moravské vesnice v období padesátých a šedesátých let. Tato pouť do vlastní minulosti ústí v potřebu demonstrace svobodné vůle. Trapnost vzpoury a následné ztroskotání milostného vztahu, jenž je středobodem protagonistovy životní renesance, přehlušuje hrdinovo poznání, že svoboda a pravda mají vysokou cenu, kterou je třeba zaplatit, všechny ztráty jsou však vyváženy nabytým souladem se sebou samým.

Z jiného popudu je k podobnému pojmenování nezaměnitelnosti lidské existence přiveden i hrdina prózy Jiřího Gruši *Dotazník aneb modlitba za jedno město a přítele* (samizdat 1976, Toronto 1978). Základem, na němž vyrůstá kompozice románu, je formulář dotazníku, jejž má ústřední postava románu, věčně neúspěšný žadatel o práci, vyplnit. Namísto tradičního proškrtávání nesmyslných kolonek se tentokrát pětatřicetiletý zahradní architekt Jan Chrysostom Kepka rozhodne nic nesmlčet a výprava k sobě samému, do své i rodové minulosti přerůstá v obžalobu totalitního systému, snažícího se potlačit nezaměnitelnou jedinečnost člověka. Při obhajobě svobodné individuality dospívá mimo jiné subjekt vyprávění k ztotožňujícímu srovnávání nacistického a komunistického režimu. I to byl jeden z důvodů následné kriminalizace autora ze strany režimu. Román se však záměrně vzpírá jakékoliv zjednodušující interpretaci. Grušova složitá narace, neustálé proměny času a tempa vyprávění, splývání reality a fantazie, průběžné střídání úhlu pohledu narátora z polohy teprve rozpoznávajícího chlapce s perspektivou poučeného pětatřicátníka, metaforická obraznost, přesně stupňovaný humor a vnitřní ironie textu vytvářejí z Grušova románu jednu z nejvýznamnějších prozaických událostí v české literatuře sedmdesátých let.

Snahou po sebepoznání jako možnosti vykoupení zmařených životů jsou vedeni i hrdinové filozofické prózy Karola Sidona *Boží osten* (1975, 1988 vyšel v souboru *Dvě povídky o utopencích* spolu s textem *Brány mrazu* v Kolíně nad Rýnem). Ústřední postavy románu, vykořenění, osamocení a ztroskotaní jedinci, se setkávají kdesi na konci republiky v hotelu u hranic a symbolicky tak i na konci strmé pouti k hledání vlastního údělu, jedinečného, nezaměnitelného a osvobozujícího smyslu svých životů. Společný jmenovatel jejich osudů, touha vykročit ze samoty, najít svoji vlastní jedinečnost, se lomí do cynického výs-

měchu falešným iluzím a životním maskám, které si před světem i před sebou samými nasazovali. V okamžiku podivného spojenectví, ponecháni jen jeden druhému mohou pouze navzájem dovršit destrukci vlastních životů a odhalit neuskutečnitelnost katarzního činu. Výsledkem sebereflexivní analýzy se tak stává pouze poznání neschopnosti odhalit a pochopit motivace svých činů a uvědomění skutečnosti, že jsou odsouzeni pouze k pasivnímu účastenství na jejich důsledcích.

Hledání alternativy života směřující k obhajobě prostého přežívání individua ve společnosti, s níž nesouhlasí, podniká rovněž protagonista románu Alexandra Klimenta *Nuda v Čechách* (1977 německy Luzern, česky samizdat 1978, Toronto 1979). Jeho sestup do vlastního nitra, vyprovokovaný milenčinou nabídkou k společnému odchodu do Paříže, jej však přivede k usvědčujícímu poznání o povaze přežívání jako jen o jiné formě kolaborace. Východiskem sebepotvrzení se mu stává přichýlení se k vlastním kořenům, které nachází v reminiscencích na dětství a které nabízejí možnost překlenutí mravní a existenční schizofrenie a nalezení ztraceného souladu se sebou samým.

Svérázný způsob hledání identity představuje román Josefa Škvoreckého *Mirákl* (Toronto 1972). Děj „politické detektivky" je rozvržen mezi léta 1948 až 1968. Hrdina příběhu, Danny Smiřický, se pokouší odhalit okolnosti „čihošťského zázraku" z jara 1949, přičemž rekapituluje společenský vývoj ve vymezené etapě a jako nezúčastněný pozorovatel komentuje probíhající proměny společnosti v klíčových okamžicích roku 1968. Záměrné neúčastenství hlavního hrdiny však současně znemožňuje skutečné proniknutí pod fasádu líčených dějů a postava Dannyho zůstává v bezpečné vzdálenosti od zničujícího víru deziluzivních analýz. Vypravěč pozoruje příběh okem kamery (metodou racionálního zkoumání, která má do základu položenu pragmatickou skepsi poručíka Borůvky), přičemž ten, kdo stojí na druhé straně kamery, se sice nachází v relativním bezpečí, současně však jeho schopnost vstupovat do příběhu zůstává stále jen schopností – sice řemeslně zdatného, analyticky pronikavého, ale přeci jen – systematického dokumentaristy. Vedle vystavění této odtažité textové role si Škvorecký pozorněji a kriticky všímá i otázek spojených s vírou a její institucializovanou podobou – církví v komunistickém Československu.

Jakoby **stranou a přesto ve středu dění a dějin** se ocitají hrdinové prozaických knih Oty Filipa *Blázen ve městě* (německy 1969, česká sazba 1969 rozmetána, česky Zürich 1975) a *Nanebevstoupení Lojzy Lapáčka ze Slezské Ostravy* (německy 1973 Frankfurt, samizdat 1974, česky Kolín nad Rýnem 1974–75). První z těchto románů byl určen do tisku již v roce 1969, jeho sazba však byla rozmetána. Nejprve tedy vyšel v německém překladu (1969) a teprve

následně i česky (1975, Konfrontace). I v případě příběhu Lojzy Lapáčka předešla německá verze (1973) českou.

Formálně je román *Blázen ve městě* vystavěn jako poznámky k budoucímu románu. Autorský vypravěč rozvrhuje postavy a určuje, variuje jejich příběhy, mění děje i pointy, důkladně analyzuje, rozvažuje jednání svých hrdinů a hned je zase jen načrtává v základních konturách. Autorský subjekt permanentně vstupuje do textu a otevírá příběh novému smyslu, nové možnosti. Přes tuto otevřenost se román stává výpovědí o tíživé osudové určenosti člověka a nezadržitelnosti jeho pádu. Dobrovolný návrat propuštěného politického vězně zpět do vězení se stává synonymem neschopnosti jedince žít a určovat svůj život v uzavřeném světě.

Silně autobiografické prvky jsou součástí v pořadí třetího Filipova románu *Nanebevstoupení Lojzy Lapáčka ze Slezské Ostravy*. I v tomto případě volí Filip netradiční narativní formu. Román není budován na jednotném příběhu, ale vzniká soustavným prolínáním a vršením reminiscencí hlavní postavy a současně vypravěče, odkazujícího k jiným životům a jiným osudům, neustále tak rozrušujícího kauzální i temporální posloupnost vyprávění vlastního životního příběhu. Z mozaikové tříště textu vyrůstá podoba vypravěče jako jedince žijícího sice v dějinách, ale navzdory tomu nezařaditelného k nim, jimi neuchopitelného a tedy nezobecnitelného. To je zdůrazněno i kaleidoskopickými průzory do životů jednotlivých postaviček románu, pro něž je jediným společným jmenovatelem jejich různé spoluúčastenství ve fotbalovém klubu FC Slezská Ostrava. Filipova próza je však současně románem o destruktivním vlamování velkých dějin do malých osudů. Rozrušení temporální kauzality graduje ve vypravěčově schopnosti rozprávět s mrtvými. Minulost je tak aktualizována přítomností, která je zpětně vážena minulostí. Rozsáhlý Filipův „bildungsromán" byl dobovou literární kritikou označen za „jeden z nejambicióznějších pokusů české prózy posledního čtvrtstoletí".

Průhled do soukromého osudu, v němž se zrcadlí odrazy velkých dějů, zvolili za základ svých rozsáhlých próz i Bohumil Hrabal a Jaroslav Putík. V Hrabalově románě *Obsluhoval jsem anglického krále* (samizdat 1974, Kolín nad Rýnem 1980, Jazzpetit Praha 1982, Čs. spisovatel 1989) je postaven subjekt před dějiny (v hrabalovském gestu „kein Objekt ohne Subjekt") a v sémantické hierarchii velkého a malého strhne na sebe čtenářskou pozornost. Velké děje, přestože stále stejně nemilosrdně nelidské, se odrážejí jen jako pouhá ozvěna v příběhu „lidského pádu a znovuvzkříšení". Hrabalovi se jako jednomu z mála autorů podařilo překlenout marnost donkichotského zápasu, jenž je výsledným sémantickým prostorem většiny literárních textů zabývajících se proble-

matikou vztahu člověka a dějin. Východiskem se mu stala právě zpochybňovaná víra v konkrétní lidský osud a jeho nekonečnou variabilitu.

Podobný průzor, v němž konkrétní lidský osud líčí pasti smyslu velkých dějin, zvolil v románě *Muž s břitvou* (samizdat 1984, Kolín nad Rýnem 1986) Jaroslav Putík. Putík je autorem soustavně se pokoušejícím formulovat prostřednictvím prózy generační traumata pramenící ze zkušenosti s totalitním režimem. Výsledkem jsou například i romány *Smrtelná neděle* (1967), *Brána blažených* (1969) či *Červené jahody* (samizdat 1975, později přepracován a vydán pod názvem *Proměny mladého muže*) – monologické, skepsí poznamenané životní rekapitulace. Ačkoliv tematicky navazuje *Muž s břitvou* na výše jmenované prózy, představuje zlom v Putíkově tvorbě především zdůrazněním ironického odstupu od tématu. „Vážnost" velkých dějin je v románě poměřována bizarním příběhem holohlavého holiče. V autorově ironii však současně rezonuje vědomí nutné tragédie, do níž spěje individuální vzpoura vůči velkým dějinám. Podobný přístup k tématu zachoval Putík i v následujícím románě *Volný let voliérou* (samizdat 1988), jenž potvrdil odklon od retrospektivní analýzy morálních problémů k zájmu o „výjimečnost všednosti".

Jiný a přesto v mnohém shodný průzor do soukromého světa jedince, přinuceného žít v drasticky ohraničeném prostoru, nastavil psychologicko-filozofickým románem *Nemilovaná (Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.)* (Toronto 1978) Arnošt Lustig. Tímto omezeným prostorem je terezínské ghetto, tedy území důvěrně známé Lustigovu čtenáři z autorova předchozího díla. Uzavřený svět ghetta s vlastními pravidly i morálkou mohl přitom čtenář vnímat jako paralelu k uzavřené společnosti normalizujících se Čech. Zvolená kompoziční forma deníku umožnila autorovi ustoupit do pozadí a strašlivou podobu nesvobody nechal vyrůstat jakoby mimo vlastní texty deníkových zápisků, kdesi za zaznamenávanými ději, avšak neustále imanentně přítomnou v každém okamžiku příběhu sedmnáctileté židovské dívky, upínající se na jedinou alternativu existence v ghettu – přežít ještě alespoň jeden den. V jejím vyprávění dochází k narušení tradičně vnímaných hodnotových kritérií morálky a mravnosti. Autor se záměrně vyhýbá explicitnímu posuzování událostí a projevů jednání postav obývajících svět ghetta a rozhodující spoluúčast na stanovení hodnotových měřítek a tedy doplnění sémantického prostoru textu ponechává na čtenáři. Lustigovi se podařilo prostřednictvím citlivě volených narativních prostředků dosáhnout ojedinělé umělecké naléhavosti textu – o čemž svědčí i jeruzalémské ocenění za nejlepší knihu roku 1986. S *Nemilovanou* tematicky i stylově souvisí i následující Lustigovy prózy *Tanga (Dívka z Hamburku*, 1992) a *Collete (Dívka z Antverp*, 1992).

Umístění příběhu do vzdálené minulosti, jež zvolil Arnošt Lustig, představuje jednu z podob **aktualizace historie**, která je typická pro celou řadu literárních prací vznikajících v období publikační nesvobody a šifrujících autorské komentáře k současnosti. Texty využívající formu transpozice aktuálních problémů do minulosti přitom začasté směřují k podobě podobenství s patetizujícím nádechem poslání. Tento patos plyne především ze sémantického přiblížení aktuality k pojmům jako úděl či věčnost. Tak je tomu v případě historických (či historizujících) próz Viléma Hejla *Zásada sporu* (Toronto 1978), *Ex offo* (Toronto 1980) a *Hodina hvězdopravců* (Zürich 1980), které se shodně pokoušejí najít paralelu současného stavu společnosti a individua v různých historických obdobích českého národa. Ve středu pozornosti stojí význam a smysl osobní pravdy a morálky ve víru vnějších dějů, které vytvářejí a určují obraz dějin. Osobní skutečnost je zde konfrontována se skutečností dějin a nadosobních ideálů a z tohoto nerovného zápasu vychází nutně poražena a odsouzena k přežívání na okraji zájmu v područí jiné, „větší" pravdy, překrucující původní smysl individuálního činu v neosobní výklad o smyslu lidského jednání.

Analogii prožívané přítomnosti k historickým událostem se v románě *Zločin pozdvižení* (1978, Kolín nad Rýnem) pokusil nalézt Jan Trefulka. Děj se odehrává v průběhu dělnické stávky na Brněnsku v prosincových dnech roku 1920. Příběh potlačení vzpoury odbojných dělníků je příběhem o roli malých postav v dějinách, o iluzi lidí, kteří se domnívají, že žijí své životy a zatím jsou vháněni do zužujícího se trychtýře událostí, s prohlubující se nejistotou o povaze skutečné a jen iluzivní pravdy.

Eva Kantůrková využívá biblických motivů ukřižování Krista jako prostředku konfrontace se současným světem v románě *Pán věže* (samizdat 1979, 1992). Její hlavní hrdina, v nepřízni režimu stojící spisovatel, je zmítán tvůrčí krizí, z níž se pokouší vymanit prostřednictvím práce nad novým textem s námětem ukřižování. Po náhlé smrti se setkává s hrdinou rozepsaného románu – Ježíšem/Jošuou, který jej provází českými reáliemi sedmdesátých let. Zkřížení biblického motivu Ježíše a totalitním režimem pronásledovaného spisovatele umožňuje autorce postavit vedle sebe a prověřovat sebou navzájem pojmy jako pravda, odvaha, mravnost a zaznamenávat jejich sémantické posuny. Román *Pán věže* je silně ovlivněn prózou Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka*, narozdíl od něj se však nedokázal vyhnout přepjatému moralizování, k němuž námět nebezpečně svádí.

Tradičním hrdinou historických románů Jiřího Šotoly je jedinec, do jehož malého osudu se promítly velké dějiny a rozehrály s ním hru plnou absurdit a zvratů. V podobenství o lidském údělu vyrůstá jeho historický román *Kuře*

na rožni (samizdat 1974, Čs. spisovatel 1976) vydaný nejprve v samizdatové edici Petlice a o dva roky později i v oficiálním nakladatelském domě Československý spisovatel. Ústřední postava, loutkář Matěj Kuře, se ocitá uprostřed chaotických událostí napoleonských válek, kdy „dějiny se mění v divadlo, nelidské a šílené" (V. Macura), v absurdní grotesku a jediným východiskem se stává „dezerce z dějin", která je však pádem do osamění. Svět loutek, do něhož se Matěj uchyluje, je komponován jako protiváha skutečnému světu a v tomto kontrastu se stává smysluplnějším a lidštějším. Šotolův román poukazuje na vnitřní mravní sílu jedince, která je s to vyvést hrdinu z chaosu dějin. Závěr románu však podtrhuje iluzivnost úniku z velkých dějin a skepticky hodnotí možnost individua aktivně se spolupodílet na velkých dějinách, ale i na svém vlastním osudu.

Prózy hledající analogie aktuality v kadlubu historicky významných mezníků dějin představují variantu textů zkoumajících možnosti jedince stojícího na okraji dějin, do jehož osudu však nemilosrdně zasahují „vnější okolnosti". Historická tematika přitom rozšiřuje záběr textů o patetický tón určenosti, osudovosti, účtující marnost individuální vzpoury.

Prostředí okupované Francie v období stoleté války zachytil v rozsáhlém románě *Pozdější život Panny* (Toronto 1980) Ferdinand Peroutka. Příběh je analogií k normalizujícím se Čechám sedmdesátých let. Spekulace o záchraně Johanky z Arku před upálením poskytla možnost zachytit osudy člověka, jemuž se osobní vzpoura proti konvencím a boj o možnost utváření vlastního osudu proměňuje v každodenní rutinu kompromisů. Ústřední otázkou, kterou formuluje Peroutkův román, je vzájemný vztah mezi mýtem, gestem a skutečností. Z příběhu skutečné Johanky zůstává zachováno pouze gesto, které se stává součástí mýtu. Tato mytizace činu a osudu činí z jedince trpný objekt dějin, jehož snaha o jejich opětnou subjektivizaci ústí k logickému nezdaru a rezignaci. Z hlediska dějin není podstatná skutečnost jako taková, ale mýtus skutečnosti.

Konfrontace dvou paralelních příběhů z různých časových úseků českých dějin je rovněž základem historizující prózy Karla Pecky *Štěpení* (samizdat 1974, Toronto 1974). Dvě roviny románu – příběh Valdštejnova tajného kurýra Jaroslava Sezimy, zasazený do třicetileté války, a příběh čtyřicetiletého redaktora Mikuláše Sovy, ústící do období srpna 1968 – umožňují s různým akcentem prověřit termíny jako vlastenectví, emigrace, zrada, věrnost, svoboda, povinnost. Základním kritériem lidského života, jež příběh vyslovuje, se na pozadí těchto existenciálních kategorií stává mravní rigoróznost (tedy autorovo charakteristické hodnotové kritérium). Ta se však v románě proměňuje v samoú-

čelné gesto a tázání po příčinách krize jednotlivce a jeho schopnosti realizovat svobodně svoji vůli v dějinách nenabízí žádná východiska.

Společným rysem prózy zabývající se zkoumáním účasti jedince na dějinách a jeho zodpovědností k nim je narůstající deziluze a skepse pramenící z marnosti vzpoury vůči nadosobnímu. I tento rys potvrzuje skutečnost, že v literatuře sedmdesátých let, navazující na podobný typ prózy z let šedesátých, nedošlo k výrazným posunům v hledání východisek z krize individua (výjimkou je např. Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále*). Příčinou existenciální skepse, která je výsledným postojem většiny zmíněných textů, se přitom zdá být zjednodušené, někdy až transparentní vnímání konkrétního a jedinečného člověka jako pouhé součásti „obecných dějin". Takovýto typ literárního hrdiny lze pojmenovat jako „Homo politicus", jenž má pouze omezenou pravomoc realizovat sebe sama jako akt svobodné vůle. Je homunkulem literárních textů vymezujících se (a svým prostřednictvím i literaturu) vůči totalitnímu režimu. Skutečné osvobození člověka z velkých dějin tak zůstává problémem, který se pokusí řešit teprve literatura devadesátých let, tedy literatura odmítající již zcela zřejmě plnit „společenské objednávky".

Próza návratov

Situácia v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia

VIERA ŽEMBEROVÁ

Slovenská próza sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia vytvára, nech sa k nej približujeme odkiaľkoľvek zo „zázemia" literárnej vedy, svojský kontinuitný „výraz" v rámci národnej literatúry, „svojho" storočia, druhu, žánru, estetiky, poetiky, noetiky, umeleckej metódy, generácie, programu, autorskej dielne atď. Pritom sa svojou transparentnou mimoliterárnou podmienenosťou spoluzúčastňuje ako komponent z početnej autorskej „mozaiky" aj na objektívnom vývine národnej literatúry po normalizačných aktoch na prelome desaťročí, zvlášť v sedemdesiatych rokoch.

Do vývinu desaťročia (sedemdesiate a osemdesiate roky) a kontinuity desaťročí dvadsiateho storočia novátorsky zasahujú, hoci sú v normalizačných pohyboch už iba akýmsi „reziduom" predchádzajúcich rokov, edičné a vydavateľské dotiahnutia autorských experimentov v próze sedemdesiatych rokov, pritom v prvej polovici desaťročia ide o debutantskú poviedku a novelu, druhá polovica sa spája s románom. Literárny život desaťročia sa zúžil a zlineárnil, dostal sa do „mocenského" a „administratívneho" súkolesia politiky, kultúrnej politiky, teda aktuálnej ideológie tej spoločnosti, v ktorej próza vznikala a autor ju pre ňu aj písal.

Jav krízy normalizačných rokov zachytilo viacero literárnovedných analýz, ktoré boli vedené naprieč „systémom" kultúry a literatúry (Eva Jenčíková, Peter Zajac, Milan Šútovec, budmerická diskusia spisovateľov a literárnych vedcov v roku 1989) alebo sondami do druhov a žánrov (najmä V. Petrík), či do podložia, nástrojov a dokumentov literárneho života (najčastejšie Š. Drug).

Dominantnou potrebou, zvlášť na začiatku sedemdesiatych rokov, sa stáva predsa len nové „kódovanie" socialistického realizmu pri jeho vnášaní do všetkých úrovní slovenskej literatúry (kultúry) a jej spoločenského kontextu. Ob-

jektívna spoločenská a kultúrnopolitická „potreba" sedemdesiatych rokov si žiadala vrátiť sa k pojmu a jeho obsahu, čo sa uskutočnilo v súlade s domácimi historickými formami (dvadsiate roky a tridsiate roky dvadsiateho storočia) a aktuálnymi výkladmi v sovietskej literárnej vede (M. B. Chrapčenko, D. F. Markov), kde sa zdôvodňuje jav a výraz „nového umenia". Do javu a výrazu „prísnych postulátov" a „kategorického imperatívnu" v súvislosti s praxou socialistického realizmu a kultúrnopolitickými praktikami garantov socialistickej literatúry na Slovensku v literárnom živote sedemdesiatych rokoch, popri mnohých iných, vstúpil aj Stanislav Šmatlák (*Dnešná problematika socialistického realizmu v slovenskej literatúre*, 1973)[1], ktorý ponúka „riešenie" a jej kontinuitu. Azda aj preto pôvodnú otázku „prečo" mení na „čo je socialistický realizmus?" a pokračuje v zdôvodňovaní: „môžeme konštatovať, že socialistický realizmus ako pomenovanie základnej ideovoestetickej orientácie aj v dnešnej slovenskej socialistickej literatúre je pojmom súčasne historicky kontinuitným i vývinovo perspektívnym. Obsahuje v sebe jednak historicky overené jadro zo súhrnu skúseností z dejinných ciest a osudov našej socialistickej literatúry od dvadsiatych a tridsiatych rokov tohto storočia, a jednak určuje trasu jej vývinu do budúcnosti. V tomto zmysle je socialistický realizmus pre dnešnú slovenskú literatúru jednak dejinne realizovanou skutočnosťou, jednak je trvalým a záväzným ideovoumeleckým programom. Na uskutočňovaní tohto programu sa svojím individuálne nezameniteľným prínosom podieľajú všetci dnešní autori a budú sa podieľať aj autori budúci, pre ktorých je zžitosť so socializmom nie záležitosťou slovnej deklarácie, ale predovšetkým bytostnou zložkou ich angažovanej účasti na osudoch dnešného i budúceho sveta."[2]

Slovenská próza od sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia patrí, nech to znie hoci aj paradoxne, vo vzťahu voči k dnes aktívnej konkrétnej autorskej dielni, už – alebo predovšetkým, svojím (ideologickým a estetickým) znakom a (spoločenským a politickým) kontextom svojho výskumu (metóda, problém, ontológia) do „predmetného" záujmu literárnej histórie (systém, metóda, kultúrnu politika, hodnoty, kritériá, politikum spoločnosti a mechanizmus literárneho života a iné).

Odtiene motivácií na vyslovenie otázky: život je inde? a pritom myslieť na prózu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia zachytávajú, nazdávame sa, práve onen paradox, aký naznačujeme. Azda aj preto, lebo sa natíska súčasne s vedomím paradoxu aj časový rozmer subjektívneho odstupu au-

---

[1] S. Šmatlák: *Súčasnosť a literatúra*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1975.

[2] Tamže, s. 87–89.

tora, literárneho vedca od obsahu sedemdesiatych rokov v slovenskej literatúre a zaváži určite aj miera osobnej ponorenosti či inštitucionálnej spoluúčasti na kultúrnej praxi sedemdesiatych a osemdesiatych rokov na najrozličnejších postoch dobového literárneho života.

Nemáme zámer uvažovať o mravnom rozmere otázky: život je inde?, lebo pragmatika samotnej otázky si odpovedá aj tak, že reálny spoločenský aj literárny život jednotlivca i spoločenstva bol práve tam a vtedy. Napokon o tom, aký bol život autora a jeho tvorby, akú mal, či nemal masku, rozhodoval v sedemdesiatych rokoch konkrétny tvorca, ale aj mnohí v jeho blízkosti, pritom nemuseli mať k umeniu či literatúre najbližšie. Aj preto bol autor, ktorý mal možnosť ponúkať praxi literárneho života svoje texty aj ďalej, zastúpený takmer vždy v „štruktúre" dobového literárneho života „naraz": ako jeho objekt i subjekt.

Mravný rozmer (autor, text, formy kultúrnych a spoločenských nástrojov) ani hĺbka etickej senzibility nebola vtedy, a ani z odstupu nie sú v autorských dejinách, vo vzťahu k sedemdesiatym a osemdesiatym rokom naďalej okrajové. Zvlášť, keď si oživíme novú diferenciáciu autorov práve v tom období, keď sedemdesiate a osemdesiate roky dvadsiateho storočia „už" patrili vo vývine národnej literatúry, znova sme pri tom istom bode, do záujmu literárnej histórie.

Voči spoločnosti stál jednotlivec a voči autorovi stáli jeho texty, čo je však situácia modelová vo vývine, relatívna v čase ako proces (pozri kritické a historické sondy v knižne zverejnených „syntézach").

Diferenciačný postoj a diferencujúci prístup ponúkajú jeden z možných návodov, ako sa v literárnohistorickom priestore aj v slovenskej prózy sedemdesiatych rokov a nasledujúceho desaťročia dá odlišovať v súvislostiach a rozlišovať v jednotlivostiach medzi autorom, textom a kultúrnou praxou.

Spojenie próza návratov má v sebe ponuku na (spoločenské) podobenstvo, ale aj informáciu o subjektívnom postoji autora voči skutočnosti a k svojmu „miestu" v umení.

Návraty patria do látkovej a tematickej proveniencie konkrétneho textu, ale aj do nazeracej výbavy konkrétneho autora. Próza návratov sa stala v sedemdesiatych rokoch a v osem rokoch predovšetkým správou o identite slovenského prozaika. I tento intímny autorský priestor, pomenovali sme ho návrat (smer, objekt, príčina, následok), do ktorého sa adaptovala ontológia, občiansky, intímny, mravný a tvorivý rozmer prozaika, má svoje privatissima, krízy, kompromisy aj „výpady", vždy sú však podnecované iným a pri svojom doznení majú aj iný výraz (románová tvorba v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, obnovenie memoárovej prózy a záujem o literatúru faktu s témami a problémami zo štyridsiatych a päťdesiatych rokov).

Návraty prostredníctvom látky, témy a postavy sa odohrali v žánrovom „priestore" poviedky, novely a románu. Návraty za pomoci poznávacieho gesta, ktoré nepotrebovalo mimikry dejinnosti, sociálnosti (...), sa odohrali v „polemickom" geste tvorcu so skutočnosťou, hoci i tu je miera aktualizácie či analógie nespochybniteľná.

Priama záťaž „tútorstva" pre „nové umenie" dopadla v sedemdesiatych rokoch aj v nasledujúcom desaťročí na literárnu kritiku, ktorá sa inštitucionálne koncentrovala na pracovisku Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie v Bratislave. Pracovisko vydávalo „ročenky" s hodnotiacou reflexiou o „literatúre, preklade, kritike, rozhlase a televízii" v konkrétnom roku.

Literatúre, zvlášť próze, v ročenkách, ale aj v odborných periodikách venuje pozornosť, popri iných, literárny kritik Ivan Sulík, ktorý smeruje k panorámam (próza roka) alebo ku konkrétnej autorskej dielni, či konkrétnemu textu autora (Rudolf Sloboda, Ján Johanides, Ladislav Ballek a iní) tak, že uvažuje o morálnej úrovni národa vyjadrenej v dobovej literatúre, spresňuje úlohu literatúry, precizuje spôsob myslenia autora, hovorí o próze „životnej situácie", o „tlačidlovej próze", o „obsahizme" v literatúre, aby krízu autora, ktorú si uvedomuje napriek dobovým tézam kultúrnej politiky, zachytil takto: „Je to azda paradox, ale nezmierujme sa s takými dielami slovenskej prózy, ktoré na prvý pohľad nesú v sebe odtlačok doby. Odtiaľ totiž vedie ľahká cesta k odvodenej priemernosti i podpriemernosti. Skutoční tvorcovia sa dobe, jej zvykom, diktátu faktov a stereotypov nepodriaďujú, ale na ňu aktívne pôsobia, vstupujú s ňou do náročného umeleckého a poznávacieho sporu. Práve preto sa hodnotnému ideálu najväčšmi a jednoznačne približujú tie knihy, kde ich autorom išlo práve o takúto konfrontačnú platformu dialógu s dobou. Sú to knihy o ťažkostiach, víťazných pádoch, ale i o otáznikoch, súvisiacich so všetkým, čo sprevádza prostú skutočnosť nachádzania ľudskej prítomnosti a blízkosti. Bez falše a poslušného opakovania."[3]

V tom istom roku vychádzajú I. Sulíkove *Súradnice novej prózy* ako súbor recenzií „nových kníh pôvodnej tvorby", ktoré vychádzali v rokoch „1979–1987"[4]. Mať predstavu o tom, čo sa očakávalo od literárneho kritika sedemdesiatych a osemdesiatych rokov napomôže aj časť z P. Števčekovej reflexie *Na cestách k osobnosti*, v ktorej predstavuje literárneho kritika takto: „Sulíkova kritika je (...): aj svedectvom a dokumentom, ‚správou', ako by on sám najradšej povedal. O literatúre a dobe, o človeku a človečenstve v nej, o situácii myslenia a mrav-

[3] I. Sulík: „Za slovenskou prózou 1987", in: *Slovenské socialistické umenie '87. Kritika 7*. Zost. F. Štraus. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, Bratislava 1988, s. 32.

[4] I. Sulík: *Súradnice novej prózy*. Úvod *Na cestách k osobnosti* napísal P. Števček. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, Bratislava 1988, s. 237 (edičná poznámka).

nosti v nás, o možnostiach, aké využíva i prípadne zanedbáva literatúra pri duchovnej rekonštrukcii súčasného sveta a prítomného ľudstva. Konkrétnejšie je aj ‚správou' o tematických rozlohách a rozpätiach súčasnej prózy a podobách ich umeleckých realizácií, o úrovniach a podúrovniach, na ktorých sa uskutočňuje prítomný literárny proces, o jeho perspektívach a limitoch."[5]

Návrat k recenzistike I. Sulíka má zmysel aj s odkazmi na jeho zástoj v dobovom literárnom živote preto, lebo naznačuje (ako časť: recenzia – za celok: monografia o próze sedemdesiatych rokov) pri výbere práve ním recenzovaných textov a autorských dielní, spôsob, „štýl", argumentáciu za či proti textu i to, že umelecké a poznávacie hodnoty ako vedomie kontextu autorskej dielne a proces kontinuity literatúry či literárneho druhu neunikali jeho pozornosti na poste „oficiálnej" literárnej kritiky a kritika (románová tvorba Ladislava Balleka, Rudolfa Slobodu, Petra Jaroša, Vincenta Šikulu, Jána Lenča, Andreja Chudobu a iných). Navyše nechýbala kritike (recenzistika), ale ani kritikovi schopnosť polemizovať s tvorcovi (prozaičky, Emil Dzvoník a iní).

Téza poučenia[6] v kultúrnej politike v sedemdesiatych rokoch, teorémy „nového umenia", spoločenská prax normalizačných opatrení aj v organizačnej štruktúre spisovateľského života, generačná výmena autorov, zánik programových a skupinového spoločenstva, dramatické obmeny v personálnom vyjadrení v štruktúrach literárnej vedy a literárneho života, polarizovanie na oficiálnu a neoficiálnu literatúru. To všetko sú v súhrne len jednotlivosti z reťazca sloganu o normalizácii a konsolidácii spoločnosti. Kríza autora a textu, kultúry a spoločnosti, vo svojich ideologických nástrojoch politiky sa prostredníctvom prostriedkov kultúrnej politiky premietla takmer pohotovo a v obnaženej podobe zvlášť do „dennej" kritickej (recenzentskej) praxe a do hodnotového kritéria literárnej kritiky na novo vydávané literárne artefakty v raných normalizačných rokoch, čím kríza vo svojich radikálnych verdiktoch zasiahla do prirodzeného chodu autorskej dielne, periodika, vydavateľstva...

Azda ani neprekvapí, že práve verdikty oficiálnej literárnej kritiky argumentovali mravnosťou, ktorá zasiahla či oslovila autora i jeho čitateľa a ako sa vyššie pripomenulo, kritika neobišla ani „mravnú úroveň národa", hoci práve: „Chýba jej, ako vždy a zväčša, široký zovšeobecňujúci záber."[7]

---

[5] Tamže, s. 6.

[6] M. Válek: „Poučenie z Poučenia", in: *Dejinné poučenie KSČ a literatúra*. Zost. K. Rosenbaum. Pravda, Bratislava 1986, s. 7: „Vývoj potvrdil a potvrdzuje pravdivosť a oprávnenosť hlavných myšlienok Poučenia, myšlienok, ktoré sú zovšeobecnením istej historickej skúsenosti a ktoré – bez ohľadu na reálie – nestrácajú svoju platnosť."

[7] P. Števček: „Novšia umelecká artikulácia prózy", in: *Kritické miniatúry*. Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, Bratislava 1988, s. 9.

Reakcie na praktické nástroje v literárnom živote a autorskej dielni, ale aj postoje kultúrnej politiky voči spoločnosti v sedemdesiatych rokoch sú vo svojich podstatných obrysoch dnes už súčasťou zovšeobecneného pohľadu na literárny vývin (druhá epická syntéza, situácia druhov atď.), či na konkrétnu autorskú dielňu (rozpad generácie, zánik skupinového programu, emigrácia, vylúčenie členov zo ZSS, vnútorný exil, odmlčaný autor atď.).

Autori si v „novej" situácii mohli zvoliť viaceré riešenia. Prozaičky sprevádza postreh, podľa ktorého ide o „vpád relatívne veľkého množstva autoriek. (...). Spoločenské podmienky boli pre literatúru neprajné a ženy sa im „prispôsobili" najmä únikom do intímnej sféry lásky, ktorú však chápali zväčša príliš sentimentálne a naivne. O emancipačných tendenciách vtedajšej slovenskej prózy sa takmer nedá hovoriť".[8] Prozaikov, ktorí sa sústredili na románovú tvorbu v sedemdesiatych rokoch, keď využijeme, no iba tu a teraz tento „kľúč" na orientáciu, v próze spája: „charakteristický reliéf prozaickej tvorby šesťdesiatych rokov, ale nové požiadavky, kladené na literatúru v nasledujúcom desaťročí, nútili ich na preorientáciu. Hoci sa nevzdali celej minulej skúsenosti (ani literárnej), v mnohom ohľade museli začať akoby nanovo."[9] Próza sedemdesiatych rokov sa nejakým spôsobom dotýka v látke a téme obsahu pamäti či už autora, alebo jeho postavy a má záchytné body v návratoch do detstva a mladosti či nedávnej minulosti (próza debutantov), „hľadanie domova" v širšej spoločenskej skúsenosti alebo v rodových dejinách (románová produkcia aj s historizujúcou tendenciou), čo platí s dôvetkom: „Historická téma v tomto prípade však neznačí únik pred prítomnosťou, pretože minulosť je tu pevne zviazaná so súčasnosťou a predstavuje práve historický rozmer prítomnosti"[10] s objasňujúcim komentárom v zátvorke: „Súčasnosť sa zatiaľ presadila – okrem výnimiek – v kratších prozaických žánroch, v novele a poviedke, pravda, ponajviac cez individuálny zážitok."[11]

„Nová" situácia literatúry v sedemdesiatych rokoch, ale aj „iná", „nová" spoločenská výzva pre jej tvorcu, „nové umenie" v súlade s metódou socialistického realizmu ohlasovali aj „novšiu umeleckú artikuláciu prózy"[12], podľa

---

[8] L. Čúzy: „Tvorba slovenských prozaičiek v 70. rokoch XX. storočia", in: *Studia Academica Slovaca 27. Prednášky XXXIV. letného seminára slovenského jazyka a kultúry.* Ved. red. J. Mlacek. STIMUL, Bratislava 1998, s. 34.

[9] V. Petrík: „‚Hľadanie domova' v slovenskom románe sedemdesiatych rokov", in: *Hodnoty desaťročia. K problémom slovenskej literatúry sedemdesiatych rokov.* Zost. V. Petrík, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989, s. 192.

[10] Tamže, s. 193.

[11] Tamže, s. 193–194.

[12] P. Števček, c. d., s. 9–11.

ktorej próza sedemdesiatych rokov v súhrne „vyvracia možné skeptické náhľady", pretože možno hovoriť „o novších vývinovo-estetických znakoch súčasnej prózy", aj preto je „načim sa sústreďovať na naivný tematický a nový výrazový prúd súčasnej prózy: na ten, ktorý mnohotvárne reprezentujú diela zjavne dôraznejšieho intelektuálneho dychu" s odkazmi na tvorbu Alfonza Bednára („bednárodský epicko-analytický projekt súčasnej tematiky"), Jozefa Kota, Jána Johanidesa, Jána Lenča, Jozefa Puškáša, Karola Horáka, pretože: „Žiada sa zodpovedne evidovať, že v súčasnej socialistickej próze vzniká prúd s veľkou tvorivou perspektívou: prúd nemanifestovanej noetickej či analytickej, kritickej angažovanosti. Prúd značiaci výrazný vývinový zdvih literatúry zo súčasnosti."[13]

Krízové situácie anticipujú aj krízu situácie (Oskár Čepan[14]), preto nesú v sebe prirodzene pozitívny prvok či impulz na „pohyb" celých príkrovov v štruktúre národnej kultúry, ale aj v jej menších celkoch, akým v jej rámci je umelecká literatúra. Kríza celku (literatúra, druh, generácia atď.) však môže upevniť autorskú dielňu v jej „inakosti", kde zaváži noetika a estetika konkrétneho autora a konkrétneho textu.

Próza návratov od sedemdesiatych rokov aktualizuje v literárnom živote aj vzťah starého a nového, teda tradície a modernosti: „Moderné umenie je v súčasnosti to umenie, ktoré hovorí, že život má cenu, že človek má cenu a že má právo žiť, že my ako občania tohto štátu, ako občania tejto planéty máme istú perspektívu."[15]

Projekt modernosti v próze sedemdesiatych rokov aj nasledujúceho desaťročia rezonuje zo situácie epiky šesťdesiatych rokov, kde závažné miesto v stratégii autora (problém, postava) zohrala jeho noetická zrelosť a vyhranenosť. Na látkovú a tematickú „polaritu" premietnutú aj do literárneho času prózy zareagoval Ján Johanides, po rokoch mlčania, textami *Balada o vkladnej knižke* (1979) a *Marek koniar a uhorský pápež* (1983).

Kritike sa J. Johanides javí „vo vlastnej línii"[16], čím sa rozumie práve jeho autonómnosť, „aby sa nepodobal skoro ničomu známemu z modernej slovenskej prózy"[17]. Zmienka o mravnosti však mení obidva Johanidesove texty na dramatické priestory, kde raz vo vzájomných emotívnych stretoch, v gradujúcom med-

---

[13] Tamže, s. 9–11.

[14] O. Čepan: *Literárne bagately*. L. C. A., Levice 1996.

[15] *O kultúre a kultúrnosti s Miroslavom Válkom*. Záznamy rozhovorov. Zost. E. Holečka. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1987, s. 38.

[16] P. Števček: *Kritické miniatúry*. Ústav umeleckej a divadelnej dokumentácie, Bratislava 1988, s. 206–211.

[17] Tamže, s. 209.

zigeneračnom napätí (*Balada o vkladnej knižke*), a inokedy dovnútra, v nenáhlivej reflexii (*Marek koniar a uhorský pápež*) sa odohráva intímna dráma jednotlivca, ktorý nedokáže riešiť a už vôbec nie vyriešiť priesečník zločinu, viny a trestu, pretože nedokáže zmeniť (svoju) situáciu subjektu, čo sa dostal do roly, kde už účinkuje len ako dôsledok či nástroj (systému) moci.

Myšlienkový postoj J. Johanidesa je v jeho textoch odvodený z autorovho nazerania a z postupov jeho poznania (výrazné sú inšpirácie kresťanským exitencializmom). Johanides využíva v autorskej stratégii svojich textov epické „ilustrácie", ktoré sú motivované (emócie) a permanentne obnovované (podobenstvo, paradox, grotesknosť – titanizmus, tragizmus) práve osobným poznaním podobenstiev pravdy autora. Tej pravdy, ktorú vyslovuje o jednotlivcovi aj o systéme, kde má možnosť, či príležitosť byť a žiť. Spravidla sa tak stáva napokon aj v skepse voči času a pamäti. Azda aj preto sa „pravdy" v Johanidesových textoch ukazujú ako jednoznačné, uzavreté a hodnotiace. Podľa J. Johanidesa jeho postavy prijímajú nebezpečenstvo smrti, zániku, násilia, manipulácie, bezmocnosti, absurdít a nereálnych túžob jednotlivca i spoločenstva – napriek všetkému, – primárne ako hru či nevinnú náhodu a po jej (ich) doznení už iba ako hru osudu.

Pointu hry (moc) s hrou (slabosť, bezmocnosť, zbabelosť) však J. Johanides povyšuje na postupnú, „zdôvodnenú", v obraze či podobenstve až detailizovanú mravnú deštrukciu subjektu, ktorá sa môže uskutočniť len vtedy, keď postava podľahne z vlastnej „vôle" neúspešnému stretaniu sa prejavov dobra a zla, rozumu a nerozumu, ľudskosti a podlosti, lásky a nelásky postupne v „pozícií" znakov pre subjekt, „princípov" pre spoločnosť a ustálených „hodnôt" pre uplývajúci čas.

Johanidesove texty vyšli v sedemdesiatych rokoch (*Balada o vkladnej knižke*) a v osemdesiatych rokoch (*Marek koniar a uhorský pápež*), a predsa ako keby, súc kódované do „verifikovateľného dejinného a spoločenského priestoru, vytvárali svoju fiktívnu realitu. A to v epike znamená i to, že všetko, čo sa v texte sústreďuje, navrstvuje sa, prelína sa a uchováva sa, sú „iba" Príbehy s ambíciou (ponukou pre čitateľa) pôsobiť aj ako podobenstvo s odkazom: všetci prichádzame s príbehmi a v príbehoch na svet, jestvujeme v nich a sú to znova príbehy, čo zostávajú v nás i po nás.

Historizujúce témy, téma z nedávnej i akútnej súčasnosti, parodické objasňovanie subjektu v čase, to boli spôsoby „zvnútorňovania" či „ezoterizmu"[18], kde subjekt emancipoval seba voči norme početnejšieho spoločenstva (*Marek*

[18] V. Šabík: *Indície imaginárneho*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972, s. 12.

koniar a uhorský pápež), poprípade vypovedal o sebe samým sebou, vedomím osebe (*Balada o vkladnej knižke*).

Próza návratov znamená aj návraty subjektu osihoteného v čase a v rozrušujúcich sa vzťahoch, ktoré akosi „prirodzene" potvrdzovala domáca kultúrna tradícia. Príkaz emancipácie subjektu v „modernom" svete, ktorému nemožno vždy rozumieť, a preto ani súzvučať s jeho zámermi, vniesol do sujetu a „príbehu" vertikalizujúce postoje postavy voči sebe samej (R. Sloboda verzus E. Farkašová). Ale to je už próza návratov zo sedemdesiatych rokov na prahu „novej" situácie literatúry a „novej" literárnej situácie deväťdesiatych rokov.

Literatúra

Dejinné poučenie KSČ a literatúra. Zost. K. Rosenbaum. Pravda, Bratislava 1986.

Genéza slovenskej socialistickej literatúry. Zborník štúdií a článkov. Zost. J. Brezina. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972.

Hodnoty desaťročia. K problémom slovenskej literatúry sedemdesiatych rokov. Zost. V. Petrík. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989.

E. Jenčíková – P. Zajac: *Situácia súčasnej slovenskej literatúry*. Slovenské pohľady 1989, č. 2.

Normy normalizace. Red. J. Wiendl. Ústav pro českou literaturu, Praha. Slezská univerzita, Opava 1996.

F. Matejov: „K situácii písania o literatúre", in: *Česká a slovenská literatura dnes*. Red. P. Janáček. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha. Slezská univerzita, Opava 1997.

V. Petrík: *Hodnoty a podnety*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1980.

V. Petrík: *Proces a tvorba*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.

Program a tvorba. Štúdie o socialistickom realizme. Zost. D. Hajko. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989.

Súčasnosť románu – román súčasnosti. Zost. R. Chmel. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1987.

I. Sulík: *Nenáhodné istoty.* Smena, Bratislava 1980.

I. Sulík: *Kapitoly o súčasnej próze.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1985.

S. Šmatlák: *Súčasnosť a literatúra.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1975.

M. Šútovec: *Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém.* Slovenské pohľady 1989, č. 1.

M. Šútovec: *Rekapitulácia nekapitulácie.* Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.

Úvahy a vyznania. Literárne konfrontácie. Zost. R. Chmel. Smena, Bratislava 1985.

Valčík na rozloučenou Milana Kundery

FRANTIŠEK VŠETIČKA

Valčík na rozloučenou (poprvé francouzsky roku 1976), poslední román, který Milan Kundera napsal ještě v Československu. Dílo, jehož téma je dosti nesnadné formulovat. Autor svým interpretům nahrál a v rozhovoru s Christianem Salmonem o *Valčíku na rozloučenou* řekl, že jeho vůdčím problémem je otázka: „Zaslouží si člověk žít na této zemi? Neměli bychom ‚osvobodit tuto planetu ze spárů člověka'?"[1] Zmíněný problém se ve *Valčíku na rozloučenou* nepochybně objevuje, tak jako se vyskytuje i v jiných Kunderových románech a v románech jiných autorů. Od ostatních uměleckých výpovědí se *Valčík na rozloučenou* však liší, a to nejen způsobem podání, ale také svou architektonikou. Pokud jde o způsob podání, má román vaudevillový charakter. Pokud jde o výstavbu románu, jsou jeho architektonika a kompozice složitější.

Kundera totiž své počáteční romány, tj. romány psané ještě česky, zakládal na čísle sedm, vtiskoval jim, zejména jejich architektonice, heptadický tvar, což sám autor nejedenkrát vyznal a zdůraznil. *Valčík na rozloučenou* je v tomto směru výjimkou, neboť sestává z pěti částí rozvržených do pěti po sobě jdoucích dnů. Jde o pracovní dny, románový děj začíná v pondělí a končí v pátek. *Valčík na rozloučenou* má nejen pět částí, ale také 85 kapitol (17 × 5), poněkud nepravidelně rozložených: 9 + 10 + 11 + 29 + 26. Architektonika románu tak naznačuje, že Kundera založil Valčík na rozloučenou na pentadickém principu.

Pentadická architektonika se promítá do všech vrstev románu, především do jeho syžetu. V románovém ději často např. dochází k uskupení pěti osob. Tak v 16. kapitole čtvrté části se v restaurační předzahrádce spolu baví trojice filmařů, Kamila a Růžena, vzájemná zábava má z hlediska filmařů jediný záměr: „Řeči faunů směřují k jasnému cíli: strávit s oběma ženami noc, strávit noc v pěti."[2] V 11. kapitole páté části zasedá tříčlenná komise rozhodující o potratech, před nimi na lavici souzených sedí Klíma a Růžena. Zcela na konci románu se setkávají Škréta, Bertlef, jejich manželky a malý John.

---

[1] M. Kundera: *Sztuka powieści*. Czytelnik, Warszawa 1991, s. 79.

[2] Cituji z 2. vydání – M. Kundera: *Valčík na rozloučenou*. Atlantis, Brno 1997.

Stejně častý je i výskyt pětiletého dítěte. Tak např. v 10. kapitole třetí části vstoupí do Bertlefova pokoje pětiletá holčička s velikou jiřinou v ruce. V téže kapitole Škréta vypráví o tom, že je od pěti let sirotkem. V 22. kapitole páté části Jakub odjíždějící do ciziny pozoruje pětiletého obrýleného chlapce. Není nepochybně náhodou, že se číslo pět vztahuje právě na dětské bytosti, neboť dítě a jeho příchod na svět je jednou ze syžetových dominant románu – Růžena je těhotná a hledá pro svého potomka otce, románový děj se pak odehrává v lázních léčících ženskou neplodnost.

Vedle stěžejních pentád zahrnuje román několik pentád dílčích. V 6. kapitole třetí části vypráví Jakub o Škrétově dávné snaze zbohatnout pomocí množících se psů: „Fena by rodila dvakrát do roka po pěti štěňatech. Dvakrát pět je deset?" V 1. kapitole páté části se Klíma probudí v pátek v pět hodin. Klímova pátá hodina představuje zároveň pozoruhodnou koincidenci, neboť jí začíná pátá část nazvaná *Den pátý*.

Vedle pentadického principu propojil Kundera *Valčík na rozloučenou* principem motivickým, konkrétně motivem bleděmodré tablety, který prochází téměř celým románem. Poprvé se objeví v 1. kapitole třetí části, v níž se Jakub Škrétovi zmíní, že mu chce vrátit tabletu. V dané fázi není ještě jasné, o jakou tabletu jde. Teprve v rozhovoru s Olgou Jakub prozradí, že tableta obsahuje jed. Rozmluva mezi nimi proběhne v 6. kapitole třetí části a hned v následující kapitole se poprvé střetne Jakub s Růženou při konfliktu kolem zaběhnutého psa. V 10. kapitole čtvrté části Jakub bezděčně vsune jedovatou tabletu do Růženiny tuby. Od tohoto okamžiku se Růženino těhotenství stane druhotnou záležitostí, prvotní se stává Růženina existence sama. K završení motivu dojde ve 14. kapitole páté části, kdy Růžena pozře tabletu.

Motiv má také své dodatečné ozvuky. V 18. kapitole páté části Jakub, který nemá tušení o Růženině konci, odjíždí do ciziny a hypoteticky medituje nad možností vraždy, jíž by mohla způsobit jeho tableta. V 25. kapitole páté části dojde Olga dedukcí k poznání, že Růženin skon zavinil Jakub.

Motiv sám má bizarní vyznění – Jakub, který vše zavinil, zůstane v domnění, že tableta neobsahovala jed, a Olga je vlastně jediná, jež si uvědomí, že Růženu zničila Jakubova tableta. Olga si je této skutečnosti vědoma a neprojeví nad ní příslušnou lítost: „Po kůži jí chodilo mrazení hrůzy, ale pak (neboť jak víme, uměla se dobře pozorovat) si překvapeně uvědomila, že to mrazení je slastné a ta hrůza plná pýchy." Jakub, který často uvažuje o vztazích kat a jeho oběť, se sám stává bezděčným katem a Růžena jeho nevědomou obětí.

Motiv bleděmodré tablety od svého počátku, zejména od své druhé varianty, navozuje pocit nebezpečí, možného ohrožení, k němuž nakonec dojde. Je proto motiv bleděmodré tablety motiv signální.

Kundera dovede nejen vést motiv, ale také mystifikovat čtenáře. Konkrétně např. v 17. kapitole čtvrté části, která končí odstavečkem, v němž je řeč o Růženě: „Jen zachovat klid, říkala si a sáhla do kabelky pro tubu. Vytáhla ji a tu ucítila, jak jí cizí ruka pevně sevřela zápěstí." Z předešlého děje, zejména z té části, jež se upínala na Jakuba, je čtenář přesvědčen, že se dostavil Jakub, aby zachránil Růženu před požitím jedovaté tablety. V 18. kapitole se však čtenář dozví, že nově příchozím je Bertlef. Zmíněná scénka na švu dvou kapitol představuje mystifikační moment, uvádějící navíc do velmi ošemetné situace, kterou je Růženina oddálená smrt.

Vedle mystifikačního momentu uplatňuje Kundera ve svém textu rovněž moment synchronní. Ve 14. kapitole páté části probíhá v lázeňské místnosti hádka mezi Františkem a Růženou, František Růženě mimo jiné řekne: „Já bez tebe nemůžu žít. Já si vezmu život." V kontrastu k těmto slovům si svůj život vzápětí nevědomky bere Růžena. Verbální projev je tak postaven proti projevu reálnému. Synchronní moment Kundera navíc zvýraznil, a sice tím, že jej vložil do koncovky kapitoly.

Ve *Zrazených testamentech* se Kundera zamýšlí nad vývojem románového žánru a poznamenává: „Scéna se stává základním článkem románové kompozice (a příležitostí pro romanopiscovu virtuozitu) až na počátku devatenáctého století. U Scotta, u Balzaka, u Dostojevského je román komponován jako sled scén, v nichž je podrobně popsáno prostředí, dialog, děj; co není spjato se sledem scén, co není scéna, je považováno a pociťováno jako druhotné, ne-li zbytečné. Román se podobá velmi bohatému scénáři."[1] Scott, Balzac a Dostojevskij nejsou romanopisci, k jejichž poetice by se Kundera hlásil, považuje je za představitele prvního období historie románu. Přes jisté výhrady k těmto prozaikům postupuje Kundera v některých svých textech, jejichž syžet si to vynucuje, příbuzným způsobem, vytváří nejen sérii scén, ale také scény morfologicky vyhraněné. Ve *Valčíku na rozloučenou* je to konkrétně scéna synchronní, metamorfní a řešící.

Synchronní scénu vytvářejí ve čtvrté části tři milostné akty, jež proběhnou současně v třech sousedících pokojích, z nichž každý z těchto aktů má zcela odlišný průběh. U Růženy a Bertlefa je slastný, u Klímy a Jakuba, kde ženy hrají prim, je tomu však jinak. Jakub prožívá při tomto aktu chvíle iluze i deziluze,

---

[1] M. Kundera: *Hledání přítomného času*. Host 2000, č. 8, s. 31.

u Klímy naopak vede pohlavní styk k jeho dočasné impotenci. Synchronní scéna probíhá v 22., 27. a 28. kapitole.

Synchronní scéna je ve *Valčíku na rozloučenou* pouze jedna, metamorfní scény jsou však v románě dvě. První z nich proběhne v 22. kapitole čtvrté části, v níž Růžena prožije noc s Bertlefem. Pro Růženu představuje tato noc životní setkání, během něhož pozná sama sebe a plně si uvědomí, že Klíma i František jsou jí nepotřební. Prožitá noc znamená pro ni znovuzrození, z tuctové holky se stane sebevědomá žena.

Vedle Růženiny metamorfózy dochází v románě k metamorfóze i u Kamily, děje se tak krátce po tom, co se Klímova manželka setká s Jakubem. Jeho jen několik pronesených vět uvedou u ní do pohybu vnitřní ledovec procitnutí a poznání, jenž povede v budoucnu k jejímu úplnému osvobození.

Obě metamorfní scény se vztahují výlučně k ženám, proces podobného druhu nezasáhne mužské postavy, dokonce ani Jakuba (ten podobným procesem prošel kdysi dávno, k vnitřní metamorfóze byl však dotlačen represí). Obě metamorfózy ukazují na Kunderovu schopnost proniknout do ženské psýchy, a vzhledem k tomu, že jde právě o Kunderu, je celkem logické, že obě metamorfózy probíhají v erotické sféře.

Valčík na rozloučenou obsahuje kriminální zápletku, v románovém příběhu dojde k nepřirozené smrti. Za těchto okolností se na scénu dostaví detektiv, policejní inspektor, jehož posláním je nepřirozenou smrt vyšetřit. Ve *Valčíku na rozloučenou* tak vznikne obdobná situace jako v klasických detektivkách – detektiv kolem sebe shromáždí větší společnost, v níž jsou přítomni potenciálně podezřelí, a začne deduktivním způsobem zjišťovat okolnosti smrti a odhalovat vraha. Vznikne tak situace, která je označována jako řešící scéna.

Ve *Valčíku na rozloučenou* jde o výjev, jenž se klasické řešící scéně blíží. Inspektor usvědčující akci provede, třeba doznat, že na provinčního policejního inspektora má až překvapující kombinační schopnosti. Jeho usvědčovací proces je svým způsobem falešný, poněvadž inspektorovým jediným cílem je vyvrátit Bertlefovu utkvělou představu, že v případě Růženy šlo o vraždu; proto ve své závěrečné analýze „dokáže", že vrahem je sám Bertlef.

Růženinu smrt, jež je předmětem řešící scény, spojuje Kundera s bleděmodrou barvou, jež má v románě takovou frekvenci a takový dosah, že přerůstá v barevnou symboliku. Co všechno je ve *Valčíku na rozloučenou* modré? Především Jakubova jedovatá tableta, dále látka, kterou František daruje Růženě. Jeho dar má hlubší sémantiku: „Dívala se na bleděmodrou barvu látky a zdálo se jí, že se ta modrá skvrna rozpíjí, rozšiřuje, mění v bažinu, v bažinu dobroty a oddanosti, v bažinu otrocké lásky, která ji nakonec pohltí." Svatý Lazar na Bertlefově

obraze má bleděmodrou svatozář, její barevný smysl osvětlí Bertlef v rozhovoru s Jakubem: „Lidé, kteří lnou k Bohu zvlášť silnou láskou, jsou odměňováni svatou radostí, která se rozlévá v jejich nitru a vyzařuje z něho ven. Světlo té božské radosti je mírné a tiché a má barvu nebeského blankytu." Na jiném místě vstoupí Klíma do Bertlefova pokoje a ustrne: „Nic neviděl. Neviděl nic kromě záře, linoucí se z rohu místnosti. Byla to zvláštní záře; nepodobala se ani bílému zářivkovému osvětlení, ani žlutému světlu elektrické žárovky. Bylo to modravé světlo a naplňovalo celý pokoj." Týž světelný efekt registruje později Růžena, zdroj tohoto efektu není však v románě objasněn. Nad celým příběhem se pak klene modrá obloha, již nejintenzívněji pozoruje Jakub: „Díval se na modř oblohy a vtáhl do sebe svěží vzduch podzimního jitra."

Barevná symbolika se rovněž podílí na tektonice románu, neboť modrou září uzavírá Kundera čtvrtou část *Valčíku na rozloučenou*. Růžena po milostném spojení s Bertlefem usíná v jeho pokoji a v polospánku zaznamenává zvláštní modrý jas: „Zase se probouzí a zdá se jí, že celá místnost je zalita podivným modrým světlem. Co je to jen za divnou záři, kterou nikdy neviděla? Sestoupil sem snad měsíc zahalený do modravé roušky? Anebo sní s otevřenýma očima?" Modrá barva tak uzavírá čtvrtou část románu a připravuje vstup do části poslední, v níž se vše téměř bezezbytku vyřeší.

Bleděmodrá barva má ve *Valčíku na rozloučenou* několikerý význam, několikerou symboliku. Negativní, jde-li o jedovatou tabletu a darovanou látku; posvátnou, jde-li o svatozář svatého Lazara; záhadnou, jde-li o modravé světlo v Bertlefově pokoji. Jedna barva tak vytváří bohatou a významově různorodou škálu.

Eva Le Grand si symboliky modré barvy rovněž povšimla a dala ji do spojitosti s číslem sedm, na němž jsou některé Kunderovy romány založeny. Smělou asociací spojuje Kunderovu *Nesmrtelnost* s Mahlerovou *Sedmou symfonií* a dodává: „Obě poznamenává setkání čísla sedm a modré barvy, novalisovského motivu smrti, který byl už příznačný – jako znamení, jímž se dává sbohem životu – pro jiné Kunderovy romány, zvláště pro *Valčík na rozloučenou*."[4] Uvedené spojení je sice zajímavé, ale pokulhává číselně – *Valčík na rozloučenou* je totiž pentadický.

Děj románu se odehrává na začátku podzimu. Podzimní čas znamená v cyklickém koloběhu čas loučení. V románě se Jakub loučí s domovem a odjíždí do ciziny, Růžena se loučí se životem, Kamila se ve svých představách loučí s manželem. Časovou konstantu, která má charakter cyklického času, zdůraznil Kun-

[4] E. Le Grand: *Kundera aneb Paměť touhy*. Votobia, Olomouc 1998, s. 106.

dera hned v incipitu: „Začíná podzim a stromy žloutnou, rudnou, hnědnou; malé lázně v krásném údolí jako by byly obklopeny požárem."

Román se měl původně jmenovat *Loučení*, próza téhož názvu vyšla tehdy právě ve Francii, a tak dostal románový text tento hudební titul. Kundera o tom v doslovu napsal: „A tak jsem vymyslil tento hudební název, který se mi zdá dodnes výstižný, protože to, co jsem napsal, bylo loučení ve formě zrychlujícího se tance."

Zcela zvláštní roli sehraje ve *Valčíku na rozloučenou* malý John, dítě, poslední postava vstupující na románovou scénu, tj. konkluzivní postava, která se stane nástrojem autorova posledního paradoxu. Mateřské znaménko na rtu malého Johna usvědčí totiž bonvivána Bertlefa z toho, že John není jeho synem, ale synem Škrétovým. V závěrečné kapitolce je tak zparodována jedna ze stěžejních postav, která v průběhu celého románu korunovala příběh, vládla v něm a vládla ostatními postavami. V poslední kapitole dochází k její detronizaci. Je to ovšem detronizace, která proběhne pouze v čtenářově mysli, neboť Bertlef sám zůstává nadále blaženě nevědomým.

Konkluzivní postavou je ve *Valčíku na rozloučenou* dítě, což je nepochybně záměr, neboť románový děj se odehrává v lázních, kde se léčí ženská neplodnost. Konkluzivní postava je u Kundery projevem ironie a paradoxu, projevem atmosféry, v níž se cítí jako doma.

Viktor Dyk učinil ve svém *Děsu z prázdna* konkluzivní postavou mladého socialistu Sušického. Jeho uvedení na závěrečnou scénu je Dykovi formou politické polemiky proti narůstajícím socialistickým snahám (román se z hlediska časového uzavírá událostmi z konce devatenáctého století). Nacionálně zaměřený Dyk se tak střetává a vyrovnává se socialistickou ideologií. Pro zcela jinak založeného Kunderu je konkluzivní postava hříčkou, rozmarem a záludností. Konfrontace tohoto druhu ukazuje, jaký široký významový rejstřík může konkluzivní postava mít.

Kunderovo stavebné umění prostupuje celý román, k jeho vystupňování a završení však dochází ve čtvrté a páté části. V 17. kapitole čtvrté části použije Kundera mystifikačního momentu (místo Jakuba přichází Bertlef); 22. až 29. kapitolu čtvrté části zaplňuje synchronní scéna tří milostných aktů; pátou část zahajuje Kundera numerickou korespondencí (je pět hodin); ve 14. kapitole páté části užije synchronního momentu (František si chce vzít život, Růžena si jej bere); v téže kapitole završuje autor signální motiv (Růženina smrt); v 21. kapitole poslední části proběhne řešící scéna (Bertlef je označen za vraha) a v poslední kapitole poslední části se objeví konkluzivní postava (malý John).

Kundera je prozaik, který důmyslně akcentuje neuralgická místa svého textu, tj. začátky a konce jednotlivých částí, zejména částí závěrečných. Čtvrtou část uzavírá akcentováním barevné symboliky, pátou začíná jedním prvkem pentadického principu a ukončuje ji zjevením se konkluzivní postavy. Milan Kundera často hovoří o inspiraci, jež k němu přichází ze světa hudby; výše uvedený způsob tektonické akcentace s hudební rytmikou nepochybně souvisí.

Závěr románu akcentuje Kundera ještě jiným způsobem, jenž se projevuje zejména v Jakubově příběhu. Jakub potká ráno Kamilu a je přesvědčen o tom, že setkání s ní „nabývá zvláštního významu a stává se symbolickým poselstvím", poselstvím ohlašujícím krásu. Jakub se v dané chvíli cítí zaskočen a zrazen, neboť symbolické poselství přišlo pozdě, dostavilo se v den jeho odjezdu do ciziny. V závěru románu se tak krása střetává s nostalgií.

Kundera si je vědom toho, že záleží právě na završujících partiích, aby dílo náležitě vyznělo. Autor-stratég v nich patřičně dávkuje své prostředky, jež ukončuje nevinné podvržené dítko. Ne tedy smrt, ale život, život v rytmu valčíku.

Kundera v doslovu k *Valčíku na rozloučenou* poznamenává, že román měl původně dva názvy – *Loučení*, a předtím ještě *Epilog*. Volba prvotního názvu se vztahovala zejména k společenské situaci po sovětském vpádu, autora tehdy ovládlo přesvědčení, že je to jeho kniha poslední, jeho spisovatelský epilog. Původní titul však mohl v romanopiscově mysli spoluutvářet ještě jinou představu, představu morfologickou, která byla od počátku nasměrována na závěrečné řešení románového tvaru, tj. na jeho syžetový epilog. Obě tyto tendence – společenská a morfologická – se ostatně nevylučují.

Kundera vychází ve své tvorbě z tradic evropské literatury, sám se hlásí především k její západoevropské linii. Jeho *Valčík na rozloučenou* však naznačuje, že má nejednu spojitost také s její větví východoevropskou, jejíž je stále částečnou součástí. Dokazuje to nejedna komponéma jeho románu – signální motiv prostupující celý text se např. objevuje už u Turgeněva (v *Novině*), důsledná práce s barvou, dokonce s modrou barvou, se vyskytuje u Bunina (v *Životě Alexeje Arseňjeva*) a konkluzivní postava nemalé důraznosti u našeho Dyka (v *Děsu z prázdna*). Kunderovo sepětí s východoevropským prozaickým kontextem však není třeba přeceňovat, neboť uvedené komponémy jsou obecným literárním majetkem.

Věroslav Mertl – trpěný outsider

JAROSLAV MED

Koncem šedesátých let se v české literatuře znovu objevila díla křesťansky orientovaných básníků a prozaiků, kteří byli v předchozím období buď uvězněni (J. Zahradníček, V. Renč, Z. Rotrekl, F. Křelina a další) nebo byli odsunuti na společenský okraj bez jakýchkoli publikačních možností (J. Durych, V. Vokolek, B. Reynek, J. Kameník a další). V tomto krátkém období relativního společensko-kulturního uvolnění dokázala křesťansky orientovaná literární tvorba svou tvárnou i myšlenkovou životaschopnost i svou opodstatněnost v kulturních a literárních procesech pozdních šedesátých let. Právě proto, zejména díky novým projekcím spirituality, jež se začínaly výrazně projevovat v dobovém duchovním klimatu (Dílo koncilové obnovy, výrazná přítomnost originálních filozofických myšlenek T. de Chardin, veřejné marxisticko-křesťanské filozofické konfrontace apod.), byla od počátku sedmdesátých let v tzv. normalizačním období všechna zjevně křesťanská východiska znovu vytěsňována z oficiálního kulturního i literárního kontextu. I když nikdo z takto orientovaných autorů nebyl, tak jako tomu bylo v padesátých letech, sice uvězněn, jakákoli tematizace zjevných a vyhraněných křesťanských hodnot byla nicméně odmítána ve jménu vysoce oceňovaného a oficiálně proklamovaného „pozemšťanství", jímž měla oficiálně vydávaná literatura stvrzovati svůj souhlas s normalizační hodnotovou vyprázdněností. Zároveň je nutné konstatovat, že právě koncem šedesátých let se dílem Jaroslava Durycha (*Boží duha*, 1969, a *Služebníci neužiteční*, Řím 1969) víceméně také symbolicky dovršila a uzavřela celá jedna epocha české křesťansky orientované prózy, pro niž bylo charakteristické až voluntaristicky přímočaré sepětí s ortodoxní katolicitou. Nadále – bez ohledu na normalizační tlak – již podstatně neovlivňovala literární vývoj. Ten byl v této oblasti nesen mnohem civilnějším a oproštěnějším pohledem na lidskou situaci; do středu autorského zájmu vstupoval obyčejný člověk, pro něhož byla nedeklarovaná náboženská víra jedinou protiváhou životně situační absurdity i cestou z odcizující samoty. Tento trend zosobnily v české próze konce šedesátých let jak básnivé prózy Ladislava Dvořáka, tak povídková a románová tvorba Věroslava Mertla, jehož dílu chceme nyní věnovat pozornost.

Věroslav Mertl vstoupil do literatury dvěma knižními soubory povídek (*Stín blaženosti*, 1969, a *Poledne*, 1971) v nejméně příhodné době na samém počátku normalizace. Křesťanská dimenze jeho próz, při pozorném čtení dostatečně zřetelná, se neprojevovala ani zjevně ideologicky ani přítomností vysloveně náboženských motivů, ale byla obsažena v jeho důsledně etickém a soucitně účastném pohledu na lidské osudy. Tímto pohledem, jímž usiloval Mertl o vhled do lidského nitra, v němž sídlí nepotlačitelná touha po přesahu, chtěl autor ukázat cestu k vnitřnímu bohatství každého člověka a stavět tak hráz proti rozmáhajícímu se pocitu životní prázdnoty. Právě zjevnost křesťanské dimenze v celé jeho prozaické tvorbě učinila z Věroslava Mertla v normalizační době, dá-li se to tak říci, trpěného outsidera – zde trochu parafrázuji Bedřicha Fučíka –, jehož dílo sice mohlo oficiálně vycházet, ale jen v nakladatelství Vyšehrad, které bylo vydavatelským podnikem Československé strany lidové, v jejímž aparátu se V. Mertl po likvidaci českobudějovického nakladatelství *Růže* uchytil jako úředník. A vycházelo bez jakéhokoliv významnějšího kritického ohlasu, i když byl oficiálně publikující V. Mertl, aniž se o to jakkoli zasloužil, víceméně využíván jako vývěsní štít náboženské svobody v „mezích zákona" v rámci reálného socialismu. Tento kulturně politický fakt ovšem žádným způsobem neovlivnil či nedeformoval vnitřní integritu Mertlova literárního díla.

Při této příležitosti není možné ani vhodné, abych zde podrobněji analyzoval Mertlovu tvorbu z tohoto období; je poměrně rozsáhlá: kromě povídkových souborů (*Sad*, 1976, a *Podzimní svit*, 1984) v sedmdesátých a osmdesátých letech dosahuje vrcholu i Mertl–tvůrce románů (*Dům mezi větrem a řekou*, 1978, *Rezavý déšť*, 1981, *Pád jasnovidce*, 1986, a *Mlčení věžních hodin*, 1989). A tak bych zde chtěl pouze upozornit na Mertlovy základní literární konstanty, jimiž je jeho dílo vymezováno. Jeho křesťanský zorný úhel je jistě všudypřítomný, zároveň je však transparentní, což ukazuje Mertla a priori jako autora ne-ideologického, pro něhož je víra především existenciálním prožitkem, stále znovu a znovu prověřovaným každým gestem a činem člověka. Ono existenciálno víry je zároveň směrníkem, který určuje a spoluvytváří směřování Mertlovy prózy; její směr od vnějšího k vnitřnímu, od děje k meditaci, jíž se autorský subjekt často začleňuje do struktury díla. Právě v této meditativní složce se nám také nejzřetelněji vyjevuje základní vize jeho světa, v němž vládne pevný, v křesťanských hodnotách zakotvený řád. Archetypem takového světa je pro V. Mertla rajský obraz šťastného dětství, z něhož jsme neustále vyháněni časem, ničitelem všech výchozích představ a iluzí. Zároveň ovšem je u V. Mertla čas také dovršitelem – proto se v jeho díle setkáváme s tolika starými lidmi, kteří už pochopili, že čas nevede pouze ke ztrátám a deziluzím, ale také k věčnosti, jež je popřením času.

Archetyp ráje šťastného dětství se objevuje v Mertlových románech v nejrůznějších variantách a není pouze vnitřní jistotou jeho literárních postav, ale i důležitým principem kompozičním. Právě konfrontace plnosti dětství s prázdnotou „dospělého světa" je v Mertlových románech často nositelem dramatického pohybu: prázdnota v duši vyplněná jen zlobou (*Pád jasnovidce*) a stejně tak vyprázdněnost soudobého vesnického života (*Mlčení věžních hodin*) mají svůj základní protipól v onom „ráji dětství", v němž byly i ty nejnicotnější jevy prodchnuty tajemstvím své existence. A mluvíme-li o prázdnotě světa, pak je na místě připomenout hodnotící výrok Bedřicha Fučíka nad jednou z Mertlových próz, v níž se mu vyjevila „tragika vyprázdněného světa". Já bych to rád poněkud poopravil – podle mého soudu jde u Mertla spíše o tragiku světa, který je na „útěku před Bohem" (M. Picard), protože útěk před Bohem znamená zároveň úprk z krajiny dětství. Nikoli tedy tematizace prázdnoty jako taková, ale především tematizace procesu vyprazdňování lidských duší pod vývěvou konzumu a trapnosti – takové je, domnívám se, základní směřování Mertlových próz.

Věroslav Mertl je v podstatě autorským typem tradičního vypravěče, kterého nevábí ani výlety do podvědomí, ani nezávaznost postmoderních prozaických her. Literatura mu splývá s etickým posláním, je pro něho jistou formou soucítění s tím, čím je naplňována a zároveň ohrožována plnost lidského bytí. Odtud pramení Mertlův stálý soucit s člověkem i jeho stálá snaha psát a vidět exupériovsky, to znamená především srdcem; proto má v Mertlových prózách všechno svůj etický podtext, jímž prosvítá naděje jako nejpodstatnější předpoklad spisovatelova poslání. V těchto intencích se stále vrací několik jeho základních toposů, v nichž autor znovu a znovu usiluje o vybudování transcendentály srdce napříč pustinou pseudoracionality současného světa. Stačí si všimnout jednoho dosti klíčového pojmu, jenž dnes prorůstá literaturou jako houba, a to je sex: jak úporně V. Mertl bojuje o svéprávnost lidského srdce v jeho touze po přesahu, jímž by popřel biologii ve jménu milosti, jíž je opravdová láska ve všech podobách, měnící pudovost sexu v životodárný jas erótu.

Neměli bychom přirozeně zapomenout ani na Mertlův literární rodokmen, jímž se včlenil do kontextu české literatury. Na první pohled nás na Mertlových prózách zaujme autorský jazyk preferující výrazovou prostotu a významovou jednoznačnost, což dokazuje evidentní návaznost na literární dílo Jana Čepa. A Mertl také na jeho tvůrčí habitus vědomě navazuje, aniž bychom mohli hovořit o jakémkoli čepovském epigonství; u V. Mertla jde o vnitřní sourodost a habituální spřízněnost světonázorovou i estetickou. Většina Mertlových prací, stejně jako prací Čepových, se odehrává ve venkovském prostředí a za hrdiny si

vybírá obyčejné vesnické lidi, ale v žádném případě zde nenalezneme příbuznost s literárním ruralismem. V Mertlově případě jde o syžetově jednoduché, tzv. situační prózy, v nichž je epický řád díla určován vědomím trvale platného řádu ve světě a kde na prostředí a sociálních determinantách záleží pouze zdánlivě, protože to nejpodstatnější se v tomto typu prózy odehrává pod povrchem smyslově vnímaných jevů. Pod příkrovem zdánlivě banální každodennosti touží Mertl objevit stálé existenciální napětí mezi žitou realitou a bytostnou touhou po přesahu, jímž by hrdinové jeho příběhů dosáhli smíru se sebou i absolutnem. Toto napětí je ve struktuře jeho příběhů zpřítomňováno neustálou oscilací mezi lyrismem výrazu a epickou funkcí děje určující čas a dynamiku jeho příběhů.

Hledíme-li dnes s historickým odstupem na českou prózu v normalizačním tlaku, vidíme zřetelně, jak probíhala jistá konvergence osobních autorských poetik a normalizačních ideologických požadavků. Je to vidět nejen na „výkupných" proměnách Hrabalových textů, ale i na dílech Fuksových, Páralových a mohli bychom jistě ještě pokračovat. Při pohledu na celek Mertlovy tvorby, která byla vydávána v normalizační době, však musíme konstatovat vzácnou kontinuální jednotu jeho díla, v němž byl neustále kladen důraz na základní mravní hodnoty, jako je láska k bližnímu, věrnost, soucit a odpovědnost za vlastní osud. Tímto důrazem, krajně nepřizpůsobivým normalizačním konvencím, dokázala být Mertlova tvorba jistým, byť možná nevelkým ostrůvkem naděje v moři axiologické prázdnoty, jež byla jedním z nejnebezpečnějších příznaků normalizační doby. A to není rozhodně zanedbatelný přínos.

Román neromán Jana Antonína Pitínského

MILAN SUCHOMEL

Jmenuje se *Wolker a Bezruč*, ale o tom později.

Pitínského „neuvěřitelné vyprávění ve dvou částech" vyšlo v roce 1995, ale druhý z obou podtitulů oznamuje, že je to také „kronika roku 1985". Nemáme údaj o tom, kdy byly zápisy provedeny, ale kronika nebývá sepisována s desetiletým zpožděním. Už by pro ni nebyl kronikářský důvod.

Je to kniha, které si nikdo nevšiml, víc záznamník z cesty životem než literatura pro veřejné použití. Zakoušení a okoušení a nedůvěra k tomu, co se v této epoše cení. Svoboda modelovaná možnostmi a nemožnostmi doby. Skicář, který se pokouší o něco jiného než být dílem. Kus destabilizační přípravy a propedeutiky. Dekonstrukční konstrukce. Nenechat si nic ujít a na ničem netrvat. Do ničeho se nevemlouvat. Dostat se z toho. Aby si člověk víc věděl rady s tím, co samo přichází, a se sebou, nepodpírán a nevázán pevným přesvědčením.

Kdyby byl autor označil své sepsání za román, museli bychom si myslet, že to myslel stejně nevážně, jako když ke své hře *Matka* připsal podtitul „sociální drama". I když... co všechno už není románem? Je to snůška skic, biografických a autobiografických drobností, příležitostných zápisků. Jak život míjí v každodennosti, v rutině a fádnosti, uspořádává se do vzorců a vzorečků, do malých obřadů. Zítra už o ně nemusíme dbát, přesto jsou v nás, neseme si je s sebou. Přecházejí do psané řeči, která vyniká přemírou epizodičnosti, je přeplněna nepodstatnostmi, zbytečnostmi, posouvá se s vyhlídkou na pokračování stejně kusé a nicotné. Přes několikero kontextových konverzí vede čtenáře od nápadu a náhody do zatáčky parodického zdání. Je to psáno bez výběru, o tom, co se zrovna stalo, co pisatele zrovna napadlo? Asi to opravdu psal víc pro sebe než pro jiné, možná jako svědectví o existenci, možná jako cvičný sešit pro cestu od jsoucna k bytí. Nastříhá-li někdy věty do veršů, vynikne ještě víc, jak se literatuře podobá něco, co literaturou není. Anebo je to elementární literatura, v které si autor zčásti uvážlivě, zčásti instinktivně vybírá svou roli, hraje ji a experimentuje ji. Literárnost je mu na překážku, nedbá o ni, i když čte jako o život. Nedbá o ni, tak jako Antonín Kimlička, hlavní postava kroniky, nedbá o své ži-

votní zájmy. Není to tvůrce, kterého kultura vyzvedne ze tmy anonymity a zapomnění, nicméně za správných okolností – jak píše Jean Dubuffet – právě vady a zmatky znamenají pro myšlení živnou půdu a obrození, zatímco „to nejlepší zbavené hlušiny nakonec vždy vede pouze ke sterilizaci každého klíčení"[1].

Antonín Kimlička popochází městem, chodí a potkává. Tak to jde, jedno za druhým, něco ze života, něco z literatury, něco jako zkušenost tady a teď, něco jako citát a narážka. Ze dne na den. Zapisovatel nemusí fabulovat, sled minimálních událostí přichází sám od sebe. Rekurentní prvky ukazují k jednotě, ale ta je rozbíhavá a může klamat. Události jsou zbavovány významů, které si několikerým opakováním vysloužily, vypravěč je k jejich důležitosti netečný. Nevíme ani nechceme vědět, které události jsou důležité. Proč jedněm důvěřovat, proč jiným význam odpírat – i bezvýznamnosti mají význam. Téma se jimi tříští a smazává, a o to jsou podivnější a pozoruhodnější. Ať se epizody shlukují, ať se řadí nedbajíce norem, ať se věci dějí, nechť je jim ponecháno, aby se děly. Nechť je nám ponecháno, abychom se děli. Ještě nebylo určeno, co je a jak má být. Mezi řečí se sděluje také to, co je zbytečné a nadbytečné. Pohyb začíná a pokračuje, aniž o sobě dává vědět jeho intence. Je očištěn od záměru a účelu. Modalita chtění není nepřítomna, ale nemá podobu zřetelné vůle a rozhodování, vykročení za stanoveným cílem. Cesta není zmapována a nemusí někam vést. Svět není tak přehledný jako řád, který jsme už prohlédli. Hrdina se neprosazuje v nijakém zájmu, neprosazuje ani sebe, zbavuje se pravidel, pout systému, neuvazuje se ve službu ani těm idejím, s kterými by se mu líbilo nebo které by si přisnil. Neodchází do světa, aby svedl bitvy o princeznu. Události se zmenšují, příběh zaniká, kolísá i v nerozhodnosti čtenáře i v jeho znejistělé identitě.

Jaká je identita Antonína Kimličky, té zdrobněliny, která má s autorovým pseudonymem společného půl křestního jména, trojslabičnost příjmení a vokály v jeho prvních dvou slabikách – kdo je ten „státní knihovník", který dospěl věku třiceti let? Jaká je hlavní postava, jaké je ohnisko čtenářského vědění a nevědění?

Na straně 27 se najednou objeví vypravěč v první osobě. Už předtím se vědělo nevědělo, že k sobě mají blízko Kimlička s autorem, teď se znovu, přechodným dotykem, stávají dvojníky, spojí se a zase rozdvojí. „Kruté pomyšlení, že by ve mně mohli poznat Kimličku..."[2] Vypravěč ví, že může být poznán v Kimličkovi, a Kimlička ví, jak zrádně komické je jeho podřadné postavení v knihovně. Kdyby ho někdo viděl při práci, „byl by nejraději řekl, že Kimlička nedělá *naprosto nic* (...) Kimlička vykonával své drobné služby tak úporně a odevzdaně,

---

[1] J. Dubuffet: *Dusivá kultura*. Herrmann a synové, Praha 1998, nestránkováno.

[2] J. A. Pitínský: *Wolker a Bezruč*. Petrov, Brno 1995, s. 30.

že si nikdo nevšiml, že je vlastně slepý a hluchý..." (s. 15–16). Nemohl být nenápadnější, dokázal být zde i mimo. Střežil si své ticho a zůstával svým pánem, jak to jen šlo. Byl věrně a bedlivě sloužícím suverénem a setrvával, ač rušen, v říši divů. Něco psal a své psaní reflektoval jako strojený styl, nepravý patos, obsah nijak zvlášť živý a poutavý – „Nikdy by nebyl předpokládal, že to bude právě on, kdo bude strůjcem těchto jalových rozhovorů, které se, ač skutečné, nikdy neudály" (s. 36). Postava do toho mluví autorovi, který má rozepsáno a který do věcí vnáší jiné světlo a sahá po nezávislosti na věcech tím, jak se bezmocně a bezvolně vydává, nechává se nést, nereguluje svou výmluvnost a své představy, svou životní pouť a svou obraznost, život žitý a zapisovaný, nechává je na zkoušku před sebou jako ironický předobraz toho, co by snad – samouk života a samouk literatury – měl a chtěl napsat, co by snad chtěl a měl žít. Možná z toho něco bude, možná nic. Ví, že banalitě není co věřit, a neklade jí odpor.

Osobní konstanta je do vyprávění umísťována jako studijní sebepozorování. Ten osobní střed je neosobní, třetiosobní, je jedním z těch pozorovaných kolemjdoucích. „Díval se na sebe bez sebemenšího zájmu." Je zneklidněn, že bude k něčemu donucován. Autodeskriptivně přechází mezi sebou v životě a sebou v beletristickém zápisu: „(...) není mi dost jasné, jestli já jsem ten hlavní hrdina, něco tomu napovídá (...) Jak dochází k destrukci té chabé osobnosti, když tak vrávoravě chodí od ničeho k ničemu a bere do rukou ty vražedné nástroje a hned je zase pokládá. Já opravdu nevím, jsem-li to už já, nebo ještě ten druhý (...) jsem soustředěný jen na tu hru, zdá se mi, že jednám nesmírně přirozeně, a mám pocit, že mě něco táhne, že jsem já tou hrou (...) Někdy se člověk nevyzná ani v koncepcích, které sám sestavuje, vlastně, tolik je bere za své, že potom nedovede rozlišit svou vlastní osobnost od své vlastní představy o ní a má pochopitelně za to, že nejlepší je tu představu jednoduše žít, nu ano, jako já teď, kdy dosahuji dokonalosti poměrně snadno, no ty se můžeš smát, vždyť mě znáš nejlíp a dobře víš, jaká je to dokonalost, jaký je můj údiv nad naplněnými schopnostmi (...)" (s. 51). Je to jako text o textu, autor píše jako o autorovi a je jako postavou románu, která píše divadelní hru a píše jako o postavě té hry.

Jednou z autorských schválností jsou hesla připisovaná na prázdný okraj potištěných stránek. Měla by shrnovat nebo vytýkat, co nejdůležitějšího je v samém textu. Jenže tak tomu není. Takové marginální poznámky patří k literatuře jiného druhu, odborné nebo ještě spíš učebnicové. Sem přišly odjinud, tady nejsou ani užitečné ani nutné, neorientují, jsou přehlédnutelné, vpravdě marginální, nahodilé. Text je nepotřebuje a čtenář už teprve ne. Na okraji, ve „vedlejším textu dramatu" se falešně zvýrazňuje, co v hlavním textu je podružné. (I když nemusí být třeba zanedbatelné, kolikrát se opakuje okrajové heslo „smu-

tek".) Co je však tady nepodružné, co není zbytečné? Je nějaká podstata? Schválnosti na okraji přiléhají k textu, který je zrovna tak okrajový.

Chodec prochází městem, potkává se a naráží, je přepadán znaky, které je mu luštit, dešifrovat, musí si s nimi poradit. Poradit si s nápověďmi toho, co koluje v prostředí města a světa, co se předává, z čeho si obec i jednotlivec skládají obraz světa, obraz sebe, toho čemu se oddávají a s čím se utkávají. Se snahami, s překážkami, s obsedantními představami.

Zautomatizovaný zápis nehledí na krásu ani na pravidla. Hrne se bez kontroly a pořádku, bez výběru, bez snahy udržet proud v přijatelných mezích. Jednou se monolog vleče v předlouhém souvětí, přesedá na prodlužované trase do vedlejších směrů, které se stávají směrem hlavním, ale pokaždé jen pro tu chvíli, nakrátko, směr se znovu mění, znovu se prohazují témata s rématy, mluva se zmocňuje mluvčího a vede ho přes oslí můstky, které si sám nastražil, vede ho jakoby docela jinam, než se nadál, přitom celá ta řeč má vlastně předvádět, jak je nesnadné zapsat živý rozhovor. A hned nato pravý opak, po rozutíkavé hojnosti asketické sebeomezování ve výrazu, kratičké věty, až holé, až jmenné, až jednoslovné se kupí na sebe a stenografují okamžitou situaci. I to chrlení i to staccato jsou obrazem zastávkami přerušované, ale nekončící cesty Kimličkovy, obojím se připíná Kimlička k tomu, co je, ztotožňuje se s tím, co přichází, bere, co přináší život a náhoda, a v tu ránu se tak už rovněž všeho zbavuje a osvobozuje se od toho.

Základní pohyb je chození, procházení, popocházení, do kterého se opírají vnější tlaky a návyky. Zápletka nevzniká, rovnovážný stav není přiřazováním porušen. Smysl se úsek od úseku odkládá. Subjekt je nevýjimečný, je také průchozí, události si ho nevybírají, právě jako on si nevybírá je, zachytávají se na něm a odpadávají od něho. Věci a bytosti se k němu mají jako jezevčice Sára, která „ho milovala (asi jako každého druhého), a dávala mu to najevo vždy, když přišel. Ovšem ne zas nějak zvlášť dlouho" (s. 64). Když se chodec pohybuje ve svém prostoru, všechno může být kdekoli a jakkoli. Je to podobný „prostor k rozlišení" jako u Věry Linhartové: „Události se staly a leží kolem nás v souvislé, beztvaré mase, bez počátku a konce, která nám nenabízí, čeho bychom se mohli zachytit, abychom odtud vyšli. Můžeme začít kdekoli, všechno je pro nás stejně důležité. Můžeme událostem dát jakýkoli smysl, potlačíme-li jedny a jiné vyzvedneme, přimějeme-li jednu okolnost být příčinou další. Před námi není cesta, leda jen tam, kam jsme ji právě nasypali, pro další krok, který se chystáme učinit, důvěřujíce pevně, že se nezřítíme do prázdna. Události se tedy staly, ale nevíme vlastně jak; nevíme ani, bylo-li v nich důležité právě to, čeho si nejvíce všimneme, ani bylo-li v nich vůbec co důležité, ani byly-li vů-

bec."[3] V tomto nezajištěném prostoru, v mystifikované kronice a skrze ni Kimlička teprve hledá i nehledá svůj pravdivý příběh, sobě na tělo. Prostor musí být teprve rozlišován a příhody nevzrostou na velký příběh sjednocený smyslem.

Chodec Kimlička neroste před očima, nezraje pro svěřený úkol a odpovědnost. Volky nevolky se setkává s tím, co vymysleli postmoderní filozofové. Jde po nejisté a proměnlivé stopě, metafyzika účelovosti ztratila svou moc, přítomnost nevyplňuje žádný privilegovaný signifikát. Chybějící střed je suplován signifikanty, které jsou nestálé, vztahy se uvolnily. Identifikace chodce nebude nikdy konečná. Jakoby bezelstně prochází skutečností, jaká je, ale ve své rafinované naivitě se dostává na hranice navyklých představ, pojmů, kategorií, které svou absencí nebo aspoň skrytou implicitností na sebe o to víc upozorňují.

Je to okrajová kniha, i z hlediska autora, který se nestal romanopiscem, nýbrž divadelníkem. Je to také kniha mezidobí. Stojí mimo, a to ani ne tak z protestu, z rozhořčené vůle zavrhovat oficiální kulturu. Autor snad ani nepovažuje své psaní za kulturu. Píše nicméně z potřeby. Je to příležitostný prozaik. Próza je mu příležitostí pro orientaci v tom, co je skutečnost, a skutečné je na prvním místě to nevelké, nač naráží v sobě a kolem sebe, v nejbližším a každodenním okolí. Dělá si pořádek tím nepořádkem, tou nepravidelností svého počínání. Opatřuje si pro sebe začátek, čistí terén. Neuchází se o místo na kulturním trhu.

Kronika se dělí ve dvě části, teprve v té druhé se objeví ti, kteří dali kronice jméno, Wolker a Bezruč. Nejsou to čeští básníci, nýbrž pochůzkáři slavočské domobrany: stejně jako Drtikol-Ehm nejsou dva proslulí čeští fotografové, nýbrž jeden čtyřicetiletý vědec z Moravského muzea. Podobně Stankovič, Veselský, Lysohorský a Kokolia. Hugo Vilém Rozkoč se jen nominálně podobá románové postavě, kterou si vymyslel Karel Matěj Čapek Chod. Vycházíme z klamné říše mimeze a reportu, prostomyslné mystifikace zavádějí na jinou stezku, po níž několika přešlapy a úkroky vcházíme do bludišťátek.

Druhá část vlastně stupňuje chaos dílu prvního a jeho mystificióznost i bloudivost. Se všemi vyprávěcími fragmenty je to jako s čarami, o kterých kdosi říká, že jsou jednoduché, „nemají žádná pravidla, nemusejí nic znamenat a mně se líbí" (s. 113). Všechno je vyvrtnuté, uhnuté mimo reálné rozměry, záměny v čase, místě a způsobu se staly normou, rozhoduje algoritmus anakolutů. Život je vyrván z úředních hodin a státních institucí, z prostřednosti, z odporné vážnosti. Rozum je zneškodňován. Zapisovatel si může dělat, co chce. Ničím není vázán a ničemu není zavázán. Nechává své křížence volně zabíhat do postranních ramen a slepých ulic. Jde za svým nápadem po dobu jedné věty nebo ně-

[3] V. Linhartová: *Prostor k rozlišení*. Mladá fronta, Praha 1964, s. 32.

kolika vět nebo několika odstavců, bez zaváhání ho opouští pro jiný, který s prvním nemusí souhlasit. Nepřekážejí si, souhlas není nutný. Mezi dvojím životem je prostupná clona, Kimlička – Antonín – Zdeněk – Pitínský se noří do nonsensu, vzdává se mu a přitom ho udržuje ve stavu sebereflexe. Nesmysl o sobě ví. Veškeré dobové reálie jsou zmiňovány zřídka a pouze v oddělených narážkách, převedeny do pitvorného pořádku hry. Řeč tříští méněcennou sebejistotu do částeček, ve kterých ztrácí skutečnost svou svéprávnost.

Výsledkem té nevázanosti a nezávaznosti, těch slov, která nejsou o ničem a k ničemu, je ovšem marasmus. Vzniká ze slov všelijak pochytaných z ulice i četby, z diskurzů komunikujících spolu napřeskáčku, neliteratura je poháněna načtenou literaturou, text se rozpadá a upadá. Jak jinak mohl dopadnout! Co s tím? S papírem tak nesmyslně počáraným v takovém množství? Je to autorova privátní zábava? Je samočinnost, snovost, necenzurovanost těch spletenců látkou pro psychoanalytika?

V druhé části Pitínského kroniky trhaně probíhá pásmo, které si nejvíc uchovalo jakousi jednotu děje (v něm se také vyskytují zcela nedůležití domobranci Wolker a Bezruč). Je to paskvil na epiku z časů, kdy se čas zastavil; je bez organizujícího středu, bez vůle dojít někam, bez skutečného vývoje, bez stavební vůle. Knížka a její autor nezakládají žádnou pravdu, ale aspoň se vypovídají z nepravd. Neignorují mínění a křik, které slyší kolem sebe. Slyší a nevybíravě opakují veřejné automatismy a konvence, nasazují si masky a předvádějí se v nich. Ničí literaturu, pro kterou „je svět možná patetický, ale není opuštěný, poněvadž je souborem koherentních vztahů, poněvadž napsaná fakta se nepřekrývají, poněvadž jeho vypravěč má tu moc odmítnout neprůsvitnost a samotu existencí, z kterých se svět skládá, poněvadž může každou větou svědčit o spojení a hierarchii dějů (...)“[4] Tak popisuje Roland Barthes romanopisectví devatenáctého století. Nic nového, tento svět byl právě už od devatenáctého století opouštěn. Na knížce není vidět, že zrovna na to by byl Pitínský myslel. Ale obzvláště ve své době, jako kronika roku 1985, musela mít účinek sebezáchovný a dokonce sebeustavující. Nevím ještě, je-li to knížka pro druhé čtení, ale čtenáři dodává chuť, aby si to odžil najedenkrát a načisto.

[4] R. Barthes: *Nulový stupeň rukopisu*. Čs. spisovatel, Praha 1967, s. 25.

Přibývání a ubývání satirických prvků v humoristické literatuře sedmdesátých a osmdesátých let

Humoristický román a povídka – „služebnost" a „odpoutání se"

BLANKA HEMELÍKOVÁ

Motto: *Řekni, čemu se směješ, já ti řeknu, kdo jsi.*

Miroslav Skála

Humoristický román programově není prostorem pro aktuální satirickou reflexi, nýbrž v něm převažuje funkce zábavná nad společensky normativní a kritickou. Již pouhý náběh k satiře se vždy jevil jako protipól humoristické stylizace. Těžiště úsilí o humoristickou a satirickou literaturu se přitom proměnlivě posouvalo k jednomu či druhému pólu (podle autora „přísného karatele" anebo autora přinášejícího zábavu).

V humoristické literatuře tak lze vysledovat vývojovou křivku přibývání a ubývání satirických prvků.

Období sedmdesátých a osmdesátých let je tím obdobím v české literatuře, kdy se tlakem normalizace humoristická literatura vytěsňuje a radikálně přiklání k pólu satirizace. Satirické prvky se prosazují v humoristickém románu a rozhodují o jeho charakteru jako celku.[1]

Hlavním projevem proklamovaného „návratu k angažovanosti" tu na počátku období byla aktualizace tématu maloměšťáctví, jak se oproti šedesátým letům opět změnil interpretační rámec kritiky. Jde v období „rané normalizace" o týž

[1] Radko Pytlík dokládá, že „v tzv. oficiální literatuře sedmdesátých a osmdesátých let se humoristický román neujal. Na jeho místo nastoupil pouze regionálně zaměřený román Jaroslava Matějky, těžící z tradice lidového vypravěčství, nazvaný *Náš dědek Josef*." – „Humoristický román", *Čtenář* 43, č. 1, 1991, s. 14.

proces, který probíhal v próze obecně, totiž o pokus o návrat k padesátým letům a o „revitalizaci půdorysu budovatelské literatury".[2] Vznikala tak „pseudosatira" obdobná deformaci žánru v padesátých letech. (Později, v osmdesátých letech, začal působit na vývoj humoristického románu rozmach vědecké fantastiky.)

Předtím však, krátce v závěru šedesátých let, ještě doznívalo pojímání literatury předchozího období a humoristický román dožíval svou renesanci. Vyšla tak knížka Fan Vavřincové, která pokračovala v intencích své tvorby třicátých a první poloviny čtyřicátých let v oblasti dívčího románu (*Prázniny s Julií*, 1971), a dalších autorů: Bibi Bellové, která oživila detektivní román (vl. jm. Bohumila Peychlová, *Dáma z reklamy*, 1970), Miloslava Švandrlíka, který navázal na tradici zamilovaného románku (*Mořský vlk a veselá vdova aneb Proti všem*, 1970), Františka Pilaře, jenž rozvíjel linii anglického ironického humoru (*Tři muži v embéčku*, 1972), Miroslava Skály, jenž pokračoval v linii parodie na staré návodné příručky (*Svatební cesta do Jiljí*, 1972) a *Cesta do Aiginy* Františka Křeliny (1969), dílo v kontextu tvorby Františka Křeliny ojedinělé.

Ve svém referátu se pokusím vystihnout tendence a podobu jevů, které nás zajímají, na příkladu vývoje individuální autorské poetiky tří autorů, kteří jsou z hlediska sledované problematiky příznační: Jaroslava Matějky, Miroslava Kapka a Miloslava Švandrlíka. Matějka a Kapek byli autoři režimní a zaujímali v dobovém hodnocení přední místo, Švandrlík patřil k „ochočeným autorům z okruhu *Dikobrazu*". Pokusím se tyto tendence doložit i příklady z kritické reflexe, neboť o autorech se hodně psalo, o Miroslavu Kapkovi i v exilu. Ironická recenze Pavla Kohouta, s parodií na fráze dobové kritiky, s titulem *Kapka víry – recenze s ukázkami z epochálního díla české kultury* a s podtitulem *Pasvět Kafky a Prasvět Kapka* kolovala po Praze, později ji vydalo *Svědectví*.[3]

Stranickou kulturní politikou režírovaná satirická služebnost je dobře patrná právě na cestě těchto autorů, u knížek, které „chtěly být satirou", kde „zdary" byly (ve skutečnosti) nezdary. Posun míří obdobným způsobem od žánru nezávazného zábavného románu k úzce vymezenému rejstříku kritizovatelných jevů společenských i individuálních. Ideologický záměr je nejvíce obnažen v „ideologicky výchovných" dílech Miroslava Kapka (vl. jm. Miroslava Müllera), v posunu od prvního románu *S Elvírou v lázních* (1972) k „domněle satirickým románům *Zajíček, Hrdinové v průvanu*"[4], nejexplicitněji v příběhu úředníka lidové kontroly v románu *Zajíček* (1978). Podobně je tomu v případě Jaroslava Matějky, a to

[2] Lze tu tak spatřovat i pokus využít „stabilizující funkci zábavné literatury".

[3] P. Kohout: „Kapka víry". *Svědectví (Paris)* 14, 1977/78, s. 269.

[4] K. Martínek: „Causa Miroslav Müller". *Reflex* 1990, č. 29, s. 42.

v obratu od prvního regionálně stylizovaného románu *Náš dědek Josef* (1973), kterým se vrátil ke staršímu vzoru (ačkoli ho psal na společenskou objednávku), až k opatrné polemice s uměleckým dogmatismem v románu *Jakub Nemrava* (1984). Obecnější tendenci částečně vyhověl i Miloslav Švandrlík. Od tradičního románu *Mořský vlk a veselá vdova aneb Proti všem* (1970) se odlišil obraz charakterového sobectví a chamtivosti *Doktor od Jezera hrochů* (1980).

Profilovým autorem se stal stranický ideolog Miroslav Kapek (*S Elvírou v lázních*, 1972, přeprac. 1981; *Zajíček*, 1978, přeprac. 1986; *Hrdinové v průvanu*, 1980; *A je to gól*, 1983). Jeho debutem byl tradičně pojatý, nenáročný humoristický románek *S Elvírou v lázních* (1972). Příběh se odehrává v prostředí pro žánr humoristického románu typickém, při letním pobytu v lázních, zde ve Františkových Lázních. Kapek navazuje zcela zřetelně na Fan Vavřincovou, a to v pojetí postav i v ději a komediálním ladění. Základní komika plyne ze vztahu milenecké dvojice a vzájemného škádlení, kdy hrdina uhýbá před ženěním. Hlavní hrdinka je zobrazena jako ztřeštěná dívka, jejíž smysl pro spravedlnost určuje její ztřeštěné kousky i nabádání hrdiny k nápravě křivd. Hrdina vyznává klasickou radost ze života: jídlo, pití a erotiku a ty tvoří základ pro další polohu charakterové a situační komiky. Detektivní dějová zápletka se točí především kolem ukradené sošky Františka. Děj je proložen gagy a bláznivými situacemi. Zastoupeny jsou i další tradiční prostředky humoru: dvojnictví a záměna postav, směšnost vzhledu, povahových zvláštností a koníčků atd. Tradiční happy end uzavírá příběh svatbou.

Naproti tomu román *Zajíček* představuje snahu skloubit postupy humoristického románu a satirické zacílení na aktuální společenskou problematiku. Do románu vstoupilo velké téma společenské satiry, a to odhalování nepoctivosti a podvodů v institucích, nicméně ve zkomunalizované podobě, jíž se román vrátil ke stylu a schematismu padesátých let a k tehdy vedoucímu žánru tzv. komunální satiry. A je to celé ustrojení, které oživuje starou normu: od černobílých postav zloducha a dobráka a jejich schematického rozvržení, přes kritiku schůzování a „neschopnosti kontrolních orgánů" (s. 100) až ke kritice systému „za trest povýšení" (s. 242). Terčem je prospěchářství všeho druhu, ať zpronevěry a podvody v rekreačních střediscích a v podniku Jednoty či u předsedy zahrádkářského svazu. Typické pro starou schematickou satiru padesátých let jsou i satirizované postavy: tak především válečný keťas a šmelinář Kalibaba, „bývalý majitel mlynářství a pekařství". Satiričnost je ozvláštněna tak, že se Kapek opřel o postupy žánru satirické zvířecí bajky, tedy o alegorizaci, a obdařil hrdinu pohádkově kouzelnou schopností vidět lidi v podobě zvířat a tak poznat jejich pravou podobu a odhalit zlo. Tradiční humor je využit pouze v koncepci hrdiny jako ostý-

chavého mládence a ve vedlejší dějové linii překonávání překážek v lásce, daných jednak hrdinovou nesmělostí, jednak nepřízní babičky jeho milé.

Dobová kritika se s dílem míjela – což v nás dnes vyvolává humorné pocity. V případě Miroslava Kapka nemohla nepsat o „satiře bojující" v *Zajíčkovi*, a na straně druhé nemohla nepsat u *Elvíry* o „humoru jemném"[5], jenž se naopak Bohuši Balajkovi jevil jako „místy poněkud hrubozrnitý"[6]. Nicméně kritika zároveň vítala i druhé vydání knížky o *Elvíře* v roce 1973, neboť „humor a legrace jsou dnes v české próze zřejmě vzácnější než drahé kamení" – tolik opět Bohuš Balajka.[7]

Jaroslav Matějka vstupoval do krásné literatury v sedmdesátých letech, po odborné tvorbě historické. Prvotina *Náš dědek Josef* je koncipována jako sled epizodických kapitolek, které podávají příhody bodrého starého vesničana, typu lidového mudrlanta, a to na pozadí koloběhu života moravské vesnice.

Dědek je sice variantou „kladné postavy" a má být vzorem příkladného života, nicméně představuje-li „z čeho se radovat a čeho si vážit"[8], pak jsou to hodnoty obecné: smysl pro humor a optimistický postoj k životu. Sbírka veselých kousků dědy – pro pobavení sebe i „sobě podobných" – i užití „slováckými a hanáckými humoreskami zdiskreditovaného" dialektu jako příznakového humoristického prostředku přímo navazují na tradici zábavné lidové četby. V interview o knize autor uvedl, že „chtěl napsat něco pro veselí, radost"[9], „lidé dnes v uspěchaném světě potřebují kus zdravé lidské srandy (...) ta v knížce je a není samoúčelná, (...) je to moudrost předků"[10].

Knížka *Jakub Nemrava* představuje humoristický román na podkladě románu vývojového, románu zrání. Jde o vyzrávání vesnického chlapce od studií přes vojenskou službu až k nalezení uspokojujícího zaměstnání. V koncepci hlavního hrdiny ještě zůstává „přirozený spontánní humor", a to v rysech jeho naivity i jeho smolařství, např. v milostných příhodách. Avšak do příběhu se dostaly společenské problémy. Knížka se posunula do oblasti morality a chce satirou ukázat střet morálních norem se skutečností (což je ovšem podstatou charakterové komiky). Zde v jistém smyslu doznívá nevyčpělý kriticismus satiry šedesátých let. V komických konfliktech, daných hrdinovou tvrdohlavou pravdo-

---

[5] V. Kolářová: „Humor a satira bojující", *Svoboda* 21. 1. 1986, s. 5; k 60. narozeninám.

[6] B. Balajka: „Z nakladatelství Práce", *Práce* 17. 10. 1973, s. 6.

[7] Tamtéž.

[8] J. Matějka, interview, *Haló noviny* 3. 1993, č. 303, příloha *Haló kultura*, 30. 12, s. 1.

[9] J. Matějka, interview, J. Trojanová: „Pět minut s autorem", *Čs. voják* 22, 1973, č. 11, s. 21.

[10] J. Matějka, interview, J. Miňovská: „Jak to vlastně tenkrát bylo", *Večerní Praha* 15. 12. 1974, s. 6.

mluvností, se Matějka dostal „v mezích svého světonázoru" nejdále tam, kde kritizuje politický dogmatismus v umění, a to v prostředí akademie výtvarného umění. Tímto způsobem Matějka pochytil „jiný vítr" sedmdesátých let (s. 48), a tak ironizuje jednak dogmatiky a fráze „třídní nepřítel v umění" (s. 47), „optimismus velké doby" (s. 48), jednak barvotiskové pojetí realismu. Nesourodost „obecných kritických výpadů" tu nyní prosvítá velmi zřetelně, vedle toho i neinvenční didaktismus, a to v typické tradiční satirizované postavě politického kariéristy, Jakubova bratra právníka. Na knihu o dědkovi Josefovi navazuje nová knížka jenom tak, že filosofický nadhled se znovu ztělesňuje moudrým stářím v postavách čtyř moudrých dědků, kteří se podílejí na Jakubově „výchově".

V dobové kritické reflexi měl román *Náš dědek Josef* příznivý ohlas a ten svědčí věrně alespoň o uznání pro zábavnou funkci čistého humoru. Seriózní tváře vážných kritiků se rozjasnily v názvech recenzí: *Jak vesele dovedem žít a pít*[11], *Knížka o člověku, který rozdával radost*[12] či *Slováčtí furianti*[13]. Vedle toho kritická reflexe knížky *Jakub Nemrava* dosvědčuje oslabení proudu humoristické literatury, které se eufemisticky označovalo jako „hledání" – tak v recenzi *O dnešní humorný typ* Hany Hrzalové[14]. Nesamozřejmě, i s nadsázkou je považován hrdina v jednom kritickém názoru za „hrdinu trochu tragikomického", jakoby tu byla přítomna ironie, filozoficky opřená o skepsi.[15]

Miloslav Švandrlík představuje autorský vývoj probíhající zase jiným způsobem, vývoj specifický a určený tím, že jde o tvůrčí typ autora populární četby, tradičně pojaté humoristické literatury zobrazující nejčastěji typické lidské charakterové vady s důrazem na bizarnost figurek a situací.

Miloslav Švandrlík se etabloval jako autor pro široké čtenářské vrstvy již na počátku šedesátých let a toto zaměření stále provázelo jeho tvorbu jako celek, ať v případě tradiční humoresky (*Od Šumavy k Popokatepetlu*, 1962) či satirické povídky (*Z chlévů a bulvárů aneb Smrt je moje východisko*, 1960). Jeho poetika se přitom výrazně neproměňovala. Proto i když musel se začátkem sedmdesátých let opustit politický rozměr humoru a satiry, neznamenala pro něj tato doba ostrý přeryv, mohl naopak ve zřetelné kontinuitě pokračovat tak, jak psal v šedesátých letech, pro méně náročného čtenáře, a režim ho, i po *Černých baronech*, přijal. Přesto však je i v jeho tvorbě zřetelný posun daný novou literár-

[11] J. Heřtová: „Jak vesele dovedem žít a pít", *Tvorba* 1974, č. 15, s. 13.

[12] J. Hrabák: „Knížka o člověku, který rozdával radost", *Literární měsíčník* 3, 1974, č. 4, s. 101.

[13] Š. Vlašín: „Slováčtí furianti", *Rudé právo* 27. 3. 1974, s. 5.

[14] H. Hrzalová: „O dnešní humorný typ", *Literární měsíčník* 14, 1985, č. 6, s. 124.

[15] V. Píša: „Hrdina trochu tragikomický", *Rudé právo* 8. 1. 1985, s. 5.

ní a společenskou situací v sedmdesátých letech, který nadto zvýrazňovala dobová kritická reflexe.

Román *Mořský vlk a veselá vdova aneb Proti všem* rozvíjí komediální situaci rodičů v roli milenců. Zde se Švandrlík v méně duchaplné variantě vrátil k oblíbené komice převrácení tradičních rolí, tématu potíží dětí s náklonností rodičů, kterou v českém humoru s bohatou fantazií využil Karel Poláček v díle *Otec svého syna* (drama, prem. 1946). Komickými figurkami jsou partneři dvojice hlavních hrdinů: „hříšná a smyslná" Zuzana a nevyslyšený nápadník, psychiatr. Komickou zápletku tvoří intriky, které proti hrdinům chystají příbuzní. „Navršení gagů a slovních vtipů" pak je charakteristické pro Švandrlíkův humoristický styl.

Druhá knížka *Doktor od Jezera hrochů* vychází z kritiky lidské chamtivosti. Figurky jsou tu tradičně humoristické v pojetí i rozvržení: nesmělý lékař, smolař, se stává obětí chamtivé ženy a intrikánské tchyně. Rovněž komediální situace je rozvíjena v typickém sledu zápletek, komplikací a gagů humoristického stylu. Naproti tomu satirizace se tu sepjala s „jistou aktuální tendencí (...) dnešního humoru", jak psala dobová kritika[16], a to v „karikujícím pohledu na jevy souhrnně nazývané maloměšťácké". Kritická reflexe se ocitla v situaci, kde kritik nalézá v díle významy tak, aby dílo odpovídalo normě. Tak u Švandrlíka kritik podtrhl právě „blízkost satirickému ostří". Švandrlíkovo „satirické ostří" tu však mířilo na nectnost chamtivosti v duchu, v němž Švandrlík tento svůj oblíbený motiv traktoval se stereotypní rutinou. Nezdar satirizace ve výběru protagonistů, v úlitbě méně náročnému čtenáři, konstatovala kritika v poznámce o hlavním hrdinovi, „svou úrovní někde v mezích zvláštní školy", „jakoby koncipovaném v duchu hereckých kreací Luďka Soboty"[17].

Osobní dominantní humoristickou aspiraci ovšem naznačil Švandrlík sám, když v anketě o vztahu k literatuře napsal, že nemá rád „minimum děje" a „hlubokomyslné podtexty", a naopak má rád „vypravěče s velkou fantazií".[18]

Dále je možné připomenout „vyzařování do vážné literatury", vstup satirických prvků do vážné literatury, a to u velké skupiny autorů: Jiřího Marka (*Můj strýc Odysseus,* 1974), Jana Kostrhuna (*Pytláci,* 1977; *Svatba ve vypůjčených šatech,* 1989), Josefa Fraise (*Klec plná siláků,* 1978), Stanislava Rudolfa (*Barvoslepý,* 1978), Jiřího Křenka (*Chalupa na spadnutí,* 1981).

---

[16] (ves): „Humor proti chamtivosti", *Práce* 17. 9. 1980, s. 6.

[17] Z. Heřman: „Dvě Kapky z Rozmarného léta", *Mladá fronta* 31. 7. 1980, s. 4.

[18] M. Švandrlík, příspěvek v anketě „Když se řekne pohádka", *Ahoj na sobotu* 16, č. 52, 21. 12 1984, s. 8–9.

„Čtení" satiry již bylo ustálené: prvoplánová satira na projevy maloměšťáctví. Nešlo o opravdový nonkonformismus, ani o téma deformace člověka v maloměšťáctví a tragiku měšťáctví.[19] Satira naopak souzněla s petrifikovanou představou soudobé ideologie o „aktuální společenské problematice". I tento látkový okruh lze pokládat za specifický typ úniku od skutečné problematiky společnosti a systému.

V průběhu osmdesátých let začala určovat vývoj humoristické literatury „zvratná reakce" na předchozí ideologizaci. Dokladem je jedna příznačná dobová tendence, a to obrat k zábavné literatuře. Ten podpořila teoretická reflexe s obranou čistého humoru a současně s pokusem diferencovat funkce humoru a satiry. Miroslav Skála chápal kultivovaný styl jako prostředek povyšující pokleslou formu „zábavného čtiva" a tak jeho styl vyzdvihla i dobová kritika.[20] Současně s tím byl vyzdvižen odklon od společensky angažované satiry směrem k čistému humoru v románu *Galantní poklesky Ludvíka Šotolky* „sedmilháře" Vladimíra Kaliny (1983), a to na pozadí obecnější polemiky kritika s českou „alergií na tzv. čistý humor"[21] a s kritikovou obranou funkce „rekreativní literatury".[22]

Naproti tomu pro satiru „přišla s výpomocí" vědecká fantastika. „Antiutopie převzala roli diagnózy a kritiky společnosti" (např. v dílech Ondřeje Neffa, Ludmily Freiové a dalších). Zároveň se funkce satirické společenské kritiky přesunula i do románu groteskního a modelového, který se začal rozvíjet od poloviny osmdesátých let (M. Pávek, *Simulanti*, 1983). Touto tendencí „dohnala" česká literatura vývoj světové literatury a zároveň naplnila jisté potřeby, dosud potlačované.

---

[19] Skutečným protestem umělců byly romány amerických autorů, např.: E. Albeeho, J. D. Salingera, J. Updikea či A. Millera.

[20] P. Bílek, *175 autorů*. Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 132.

[21] Petr Bílek: „Svět jako fonotéka", doslov in: V. Kalina: *Galantní poklesky Ludvíka Šotolky*. Čs. spisovatel, Praha 1987, 2. vyd., s. 147.

[22] Humoristický román se dále rozvíjel postupně autonomně, na pozadí oslabujícího se ideologického chápání literatury. Po pokusech o charakterový humor Jany Moravcové (*Archanděl Houbeles*, 1979) a Bohumila Nohejla (*Hříšný Václav*, 1979) vedla vývojová linie v návaznosti na tradici. Autoři přitom navazovali jednak na tradici specifických prostředí: rodinného prostředí (Zdena Frýbová, *Robin*, 1983; Ludmila Vítovcová, *Já a tropy*, 1986), školy (Ladislav Pecháček, *Amatéři*, 1980), idylického líčení Ameriky (Zdeněk Šmíd, *Kde jsou hvězdy nejblíže*, 1984; Zdeněk Šmíd, *Návrat čistých radostí*, 1989) a tradici válečného románu (Luboš Johanis, *6. útvar Kiel*, 1986), jednak na tradici groteskní polohy českého humoru (Vladimír Neff, *Roucho pana de Balzac*, 1982; Ondřej Neff, *A včely se vyrojily*, 1983). Komiku charakterových vlastností dále pěstoval Miroslav Švandrlík (*Nejkrásnější dívka ve střední Evropě*, 1982; *Dívka na vdávání*, 1983; *Muž, který se topil*, 1985; *Starosti korunovaných hlav*, 1986; *Šance jako hrom*, 1989).

Přiznáme-li Pávkovu dílu satirické rysy, podle interpretace části kritiky, pak byl Pávek vlastně posledním autorem žánrové oblasti satiry a jeho dílo pak posledním dílem tohoto literárního žánru dlouhé tradice. Satirické tendence osmdesátých let jsou však již mimo záběr mého referátu. U problematiky vědecké fantastiky odkazuji na práci Joanny Czapłińské.[23]

Můj referát o satirizaci a služebnosti v humoristické literatuře nemůže skončit jinak než konstatováním, že humoristický satirický román sedmdesátých let nevyhovuje požadavkům kladeným na satiru; pouhou vtipností nezíská čtenář žádoucí nadhled a tento typ humoru žádnou katarzi nevyvolá.

[23] J. Czapłińska: „Proč scifisté nejsou optimisté – znamená konec 20. století konec antiutopie?", in: D. Vojtěch (ed.): *Česká literatura na konci tisíciletí*, sv. II, ÚČL AV ČR, Praha 2001, s. 737–745.

IV

Dějiny z podhledu: Jiří Šotola

BLAHOSLAV DOKOUPIL

Ve čtvrtém ročníku samizdatového sborníku *Československý fejeton/fejtón* z let 1978/79 proběhla zajímavá polemika týkající se Šotolova románu *Svatý na mostě*. Luboš Dobrovský v článku *Šotolův Johánek*[1] vyjádřil názor, že tento román nemůže soudný čtenář přečíst jinak než „s chutí a vztekle". S chutí proto, že je napsán „jazykem básníka", „vybraně robustním", v němž každé slovo je „zvažováno na jemném mincíři citlivého vkusu, ani víc ani míň, než se sluší". A se vztekem proto, že autor údajně straní „slabosti", „zbabělé nemravnosti ubohého skrčka, ponižovaného a drženého na uzdě strachu z bídy a hladu a bolesti", „človíčka", který „není strůjcem svého osudu", nýbrž který „pouze je, tu dole tu nahoře, právě jen jako to smítko pohazované sem tam bouřlivou hladinou dějinných událostí, nemajících žádný jiný řád než náhodu".

Zřejmě pseudonymní Pavel Rynda Dobrovskému odpovídá v pozoruhodné reakci nazvané *Amicus Plato?*[2] a soudí naopak, že Šotola nepsal ani obhajobu malého šedivého prospěcháře, jak mu zazlívá Dobrovský, ani přímočarou polemiku se svatojanskou legendou, jak v neskonale naivní recenzi v *Rudém právu* usoudil Vítězslav Rzounek,[3] nýbrž román adekvátní svým tvarem a ideovou koncepcí době, kdy „pravda a lež si vyměnily místa", kdy „věrnost a prorada si vzájemně myjí ruce" a kdy „pokrytectví hlásá morálku". Podle Ryndy Šotola „záměrným rozvržením všech syžetových linií a groteskním osvícením postav a jejich vztahů *problematizuje ideové zápasy* doby, zpřízemňuje vznešenost, zpitvořuje prostotu, perzifluje důstojnost, ztrapňuje poctivost, zkrátka: rozvrací duchovní jistoty, jež se nám zdají nedotknutelné, a torpéduje sám smysl tradičních hodnot, a to nejen příběhem, ale také – a to hlavně – ironií, kterou si buduje (a nezapomeňme: ústy fiktivního vypravěče!) jako říši své tvůrčí volnosti." „Šotola je totiž *důsledný skeptik*, který nedůvěřuje ničemu posvěcenému a který se bojí věřit, protože jeho víra byla bolestně zklamána," pokračuje Rynda a uzavírá, že autor takového typu apeluje především na svědomí čtenářů, vyzývá je, aby „se bránili síle *zdání*".

---

[1] L. Dobrovský: „Šotolův Johánek", in: *Československý fejeton/fejtón* IV, 1978/79, s. 222–225.

[2] P. Rynda: „Amicus Plato?" Tamtéž, s. 257–262.

[3] V. Rzounek: „Nesvatý svatý", *Rudé právo* 9. 12. 1978.

Jaký tedy vlastně je Johánek z Pomuku a jaký je jeho blíženec Matěj Kuře z předchozího románu *Kuře na rožni*? Jaké jsou jejich vlastnosti, za čím a kam se ubírají? Proč i v kritice publikované v oficiálně vydávaných listech vznikaly spory o tyto postavy i smysl obou románů[4] a proč je onen smysl tak těžko uchopitelný?

Mám za to, že intenzita sporů nevyplývá jen ze složitosti významové výstavby obou románů, ale také již z toho, že hledání smyslu je v nich přímo tematizováno. Přesněji řečeno, *Kuře na rožni* by mohlo být charakterizováno jako román o *hledání smyslu* a *Svatý na mostě* jako román o *nenalézání smyslu*.

Hledání smyslu je v *Kuřeti na rožni* možno sledovat jednak v rovině životního příběhu protagonisty, Matěje Kuřete, jednak v rovině vypravěčského partu – a pak samozřejmě ve vzájemné významové souhře obou těchto rovin.

Životní příběh Matěje Kuřete je na první pohled příběhem zmarnění a neužitečnosti. Ale první pohled klame. Matěj Kuře je vagabund, s lehkým srdcem podvádí úřady i potentáty a občas i krade, žádná jeho negativní vlastnost nezůstává utajena. Vypravěč je k němu ironický, neupírá mu však ani své sympatie. Matějovo přízemní plebejství se paradoxně obrací v přednost kdykoliv, kdy se střetne s rovinou tzv. věčných hodnot. Zatímco jiní se nechají snadno obloudit, Matěj si zachovává zdravou nedůvěru k velkým slovům. Matějovo pragmatické setrvávání u přízemní skutečnosti i vypravěčovo ironické shazování velkých ideálů se napírají jedním a týmž směrem – k dehonestaci a ironizaci všeho, co si činí nárok na věčnou pravdu a vyšší moc. Matěj odmítá brát na vědomí cokoli, co přesahuje horizont daného okamžiku („Dějiny, to neznal. Bůh s nimi. Ten kus nikdy neviděl"[5]), celou svou existencí i svým pozemským putováním zpochybňuje a demaskuje tzv. velké ideály. Není však – na rozdíl od pozdějšího Johánka z Pomuku – zbaven lidskosti. Je alespoň tu a tam pokoušen metafyzickými otázkami, chtěl by najít smysl svého účinkování na světě, klade si otázky, na které marně hledá odpovědi. Nemá ani v nejmenším zájem hromadit majetek a byť měl jako prvorozený nárok na rodný statek, přenechá jej bez řečí mladšímu bratru Lukáškovi. A dovede se ustrnout nad lidským utrpením a podat pomocnou ruku, jak to osvědčil, když se ujal nešťastné Lukáškovy nevlastní dcery. Je navzdory svým špatným vlastnostem postavou, která čpí člověčinou.

Matěj je komediant. A komediantství je jedním z centrálních motivů románu. *Kuře na rožni* je román plný divadelních reálií a upomínek, román v pravém smyslu slova komediantský. Komediantství zde přitom nemá pozitivní výměr, není představeno ve své ofenzivní, sentimentálně lidovýchovné, „obrozenské" funkci a podobě, tak jak by si to žádala domácí románová tradice, představova-

[4] J. Hájek: „Šotolova absurdní historická groteska a naše kritika", *Tvorba* 1979, č. 40.

[5] J. Šotola: *Kuře na rožni*. Čs. spisovatel, Praha 1976, s. 45.

ná např. Bassovým *Cirkusem Humberto*, Kožíkovým *Největším z pierotů*, Branaldovým románem *Chléb a písně*, Rachlíkovou *Komedií plnou lásky* a dalšími divadelnickými a cirkusovými romány. Komediantství je u Šotoly to, co zbývá nakonec, když všechno ostatní zklamalo, když všechny velké ideály a abstraktní pomysly se ukáží jako pouhá slova, za nimiž ční prázdnota. Komediantství je vyznáním víry ve smysl všemu navzdory. Navzdory zoufalství, marnosti i smrti. *Kuře na rožni* končí vyvražděním polidštěných loutek Matějova pimprlového divadla a Matějovou smrtí, komediantství však všechny tyto události přetrvává, protože věčná je lidská touha chodit a hledat a věčná je i lidská touha, „aby bylo veselo". V tomto vyšším smyslu se Šotolův román do české románové tradice přece jen zařazuje: komediantství je v konečném důsledku „tajemství stvořené pro vagabundy nižšího, lidského plemene, kterým je prospěšné držet dohromady, pomáhat si v neštěstí a jednat vlídně navzájem"[6].

Na rovině ironického vypravěče a složité významové souhry mezi vypravěčem a postavami je komediantství tematizováno zprostředkovaně. Ironie sama je ztělesněním šaškovství a Šotolův vypravěč využívá ironii natolik, že jeho vypravěčství by mohlo být nazváno šaškovským zcela po právu. Již rámec románu, v němž jsou ze staré zpuchřelé krabice údajně nalezené na půdě selské chalupy v kterési východočeské vsi vytahovány jeden po druhém údajné pozůstatky Matějova pozemského putování, svědčí o autorově komediantské nátuře. Ale rámec je jen kvazi-realistickým úvodem k představení, v němž teprve vypravěč rozvine celý vějíř svých schopností a sklonů. A ty schopnosti a sklony jsou opět vesměs komediantské.

Jejich vůdčí a nejnápadnější vlastností je *dialogičnost*. Matěj vede pomyslné dialogy se svou dávnou láskou, tanečnicí La Tournesse, se svými loutkami, s Bohem, s vypravěčem i sám se sebou. Je neustále *konfrontován*, je ve výslechu, je napínán na skřipec, je na rožni otázek. Jeho plebejství je podrobováno zkouškám, vypravěč se táže, nakolik je opravdové. V dialozích se přitom střetají protichůdná stanoviska nebo dva vnitřní hlasy jedné a téže postavy, ale žádné z obou stanovisek nezískává vrch, otázky zůstávají nadále otevřené, existenciální problematika, která je v dialozích dotčena, neztrácí svou palčivost. V jednom Matějově dialogu s vypravěčem zazní příznačná slova, která jako by říkala, že hledání smyslu má smysl jen jako proces, jako něco, co nikdy nekončí. Jinými slovy, smysl hledání je v hledáním samém, ne v nalezení:

„– Já? Já jsem hledal zlatého sviště. Když se hledá zlatý svišť, najde se pravda. To si pamatuj. Ale až tak půl hodinky před smrtí se najde, víš?

---

[6] Tamtéž, s. 271.

Když už si do tebe Pánbůh píchá vidličkou, jestli jsi dost měkký. Pozdě se najde, víš? Co kroutíš makovicí?

Nic. A zlatý svišť se nenajde?

– Ten přece není. Proto se hledá, že není. Arrivederla, sciocco mio! Přemejšlej!"[7]

Obdobným konfrontačním způsobem postupuje Šotola i ve svém přístupu k lexikálním a syntaktickým složkám textu. I ty spolu vedou dialog. Tak např. na počátku románu je scéna Matějova útěku z bitvy u Marenga. Rovinu velkých dějin v ní sugerují zejména různojazyčné vojenské povely a zvolání („Im Namen des Kaisers! Pátá setnina, frisch auf! Mach schnell! Zu den Waffen!"; „Victoria! Victoria!"; „Allons! Dépêche-toi! Aux armes!" apod.[8]). Rovinu profánní každodennosti navozují naproti tomu především Matějovy vulgarismy a nadávky. Stylové rozpětí je tak zdánlivě maximální. Ale právě jen zdánlivě. Stylovou rozeklanost relativizují vypravěčovy ironické scénické poznámky, které dějiny prostřednictvím lexikálních prvků dehonestují a vyvolávají dojem, že mezi oběma domnělými póly není až tak velký rozdíl: „*Bylo čtrnáctého června, dějiny měly svátek, dějiny měly hostinu. Vlast* v růžové košili *stála doma u okna a samou nedočkavostí* si kousala nehty *a* poskakovala na jedné noze."[9]

Stylové dialogičnosti dosahuje Šotola především využitím nejrůznějších cizojazyčných výrazů – německých, italských, francouzských, dosahuje jí však i využitím dobové jazykové stylizace, archaizačními a citátovými postupy a exponováním maximálního rozpětí lexikálních prostředků. Všechny tyto postupy pomáhají autorovi navodit atmosféru srostitou s tuláckým světem komediantů putujících nejen ves od vsi a město od města, ale křižujících svými poutěmi i území různých částí mnohojazyčného rakouského mocnářství. Matějovo hledání smyslu se tak odehrává ve složitě rozkreslených silokřivkách různých kulturních vlivů a odkazů, jeho cesty blátivými venkovskými úvozy by mohly být vyloženy i jako podobenství jakéhokoli kulturního a duchovního hledání.

Johánek ze *Svatého na mostě* se Matějovi z *Kuřete na rožni* v lecčems podobá. Je to však přece jen postava jiného řádu a také její funkce v románu je odlišná. Mám za to, že Johánek je stvořen především z živlu negace. Je totiž hlavně a nejvíce *protikladem* všeho, co si lze myslet jako hodnotné, vysoké, důstojné, dobré atd. atd. Je kvintesencí plebejství v nejvulgárnějším významu onoho slova, je ztělesněním tuposti, omezenosti, hamižnosti, podlého sobectví, zlé vychytralosti,

[7] Tamtéž, s. 159.

[8] Tamtéž, s. 16–18.

[9] Tamtéž, s. 17. Zvýraznil B. D.

zkrátka všech vlastností malého člověka, který si ve své malosti libuje a který necítí ani stopu touhy povznést se nad ni, nepočítáme-li ovšem touhu po zbohatnutí. Je plebejstvím tak absolutním, že až ztrácí lidský rozměr. Říká-li o sobě Matěj Kuře, že nemá poslání, vyjadřuje to jeho odpor k frázi a velkým slovům, Johánek sám o poslání ani neuvažuje, že je nemá, říká za něj vypravěč. Tentokrát to však platí absolutně: Matěj je zpochybněním poslání jako čehosi, co stojí na koturnech, Johánek je popření jakéhokoli poslání, popření samé jeho existence.

Mohlo by se zdát, že Šotola stvořil tohoto homunkula hmotařské profánnosti proto, aby jej mohl konfrontovat se skutečnými hodnotami, s tím, co si opravdu úctu zaslouží. Ale tak tomu není. Šotola nekonfrontuje malost s velikostí, bezectnost s důstojností, ošklivost s krásou: proti malosti staví toliko zdánlivou velikost, proti sobeckému hemžení zdánlivou vznešenost, proti ubohé přízemnosti zdánlivou krásu. Sféra absolutních pomyslů jako dějiny, vlast, víra, ideál, Bůh, krása, umění atd. je ve *Svatém na mostě* opět – a ještě soustavněji než v *Kuřeti na rožni* – dehonestována a ironizována. Ukazuje se, že všechno, co se skrývá za těmito velkými slovy, je nabubřelost a lež. Ukazuje se, že velké ideály slouží jako zástěrka bohapusté komedii, v níž jde opět jen o moc, peníze a osobní prospěch. A celý vtip Šotolovy epické koncepce spočívá v tom, že účastníci tzv. velkých dějin své faktické plebejství, svou přízemní hamižnost skrývají, kdežto Johánek nic neskrývá, ke všemu – i ke své zbabělosti, i ke své podlosti, i ke svému lichvářskému řemeslu – se plně zná. Johánek je zkrátka i při své nanicovaté ubohosti figura přece jen „úctyhodnější" než církevní i světští hodnostáři stojící nad ním – třeba Puchník nebo Jenštejn nebo papež Urban –, protože se neschovává za žádná krásná slova, nemaskuje své přízemní činy žádnými ušlechtilými pohnutkami, žádnou ideologií, zatímco ti druzí právě na tom vybudovali svou kariéru. Johánek tedy musí být tak odporný, jak je, protože jeho epickou úlohou je demaskovat rafinovanou hru mocenské oligarchie, být kontrastním pozadím pro dění na hlavní scéně, kontrastním ovšem ne ve smyslu morálním, nýbrž v tom smyslu, že si na nic nehraje, nic nepředstírá. Díky Johánkově postavě jsou dějiny u Šotoly zachyceny jakoby z podhledu, z té nejnižší možné perspektivy, z níž se i úctyhodný čin jeví buď jako bláznovské gesto nebo jako rafinovaný podvod.

Rozdíl mezi romány *Kuře na rožni* a *Svatý na mostě* je rozdílem mezi umírněnou autorskou skepsí z konce šedesátých let (ukázka z *Kuřete na rožni* vyšla v *Orientaci* již roku 1970) a všesžírající skepsí z období nejtužší normalizace. Již *Kuře na rožni* vyjadřovalo autorovo přesvědčení, že lidskost se může uplatnit jen v privátní sféře, daleko od podvodných kejklů tzv. velké politiky, ale až ve *Svatém na mostě* se skepse rozrostla natolik, že vytlačila lidskost na periférii dějinného hemžení, že pro ni takřka neponechala místo. Jestliže v románu *Kuře na rožni* bylo Ma-

tějovo fyzické bloudění i blouděním metafyzickým, jestliže Matěj nakonec svou vůlí jít za neznámým cílem polidštil i dřevěné herce svého pimprlového divadla, ve *Svatém na mostě* je téma putování spojeno s úpěnlivě se navracejícím textovým refrénem „A co tam?" „Co v Padově?", „Co doma?"; ten sugeruje nesmyslnost Johánkova bloudění, které se stává pouhým přemísťováním, sugeruje fakt, že putování ztratilo jakýkoli vyšší smysl. Johánkovy cesty po světě jsou lopotné a únavné cesty beze snů, byť by jejich předmětem byla i jen pověstná Šlarafie, kde létají pečení holubi rovnou do úst. Naproti tomu cesty Matěje Kuřete vedou od reálné topografie kraje kolem Litomyšle až do pohádkových zemí Kesmur a Balaxian, jsou rozpjaty mezi realitou a útěšnými vizemi krajin vyšší lidskosti a krásy.

Johánek se tak trochu stává člověkem teprve ve své smrti. Ale v epickém rámci mu tematizovaný fiktivní vypravěč („Honza písař") adresuje explicitní výtku, že se stal člověkem příliš málo, že to nestačí. Právě epický rámec zřejmě způsobil značnou část nedorozumění kolem smyslu a vyznění románu *Svatý na mostě*. V epilogu román přerůstá v reálnou polemiku se svatojanskou legendou, s jejím ortodoxním katolickým podáním (Vítězslav Rzounek se nemýlil tak úplně). Vedle Johánka z vlastního románového příběhu, toho malého, přičinlivého příživníčka, se v textu objevuje Nepomuk jezuitské legendistiky, ten oficiální, žehnající zástupům. Ti dva se k sobě mají jako tělo a duše, jeden potřebuje druhého. Mizejí v prachu pozemských cest v nekončícím sporu o to, který z nich je pravý a který falešný. Fiktivní vypravěč však dává za pravdu třetímu Janovi, tomu lidovému, který byl jen náhradou za dřívější pohanské modly a který býval „i uplácaný z jílu" a hlavu míval psí, tomu který „pomáhal od ran osudu" a za kterým se chodívalo s prosbami o déšť nebo o záchranu tonoucích. Jedině tomu totiž záleží na lidech. A lidé, konkrétní malí lidé všedního, každodenního života, kteří nemají nic do činění s velkými dějinami, jsou v epilogu vzýváni jako jediná jistota přemáhající pocity marnosti a bezúčelnosti.

Právě v tomto momentu učinil však Šotola ústupek normalizační moci: zamlčel, že i tito konkrétní malí lidé všedních životů se mohou dostat do soukolí velkých dějin, odtrhl obě sféry od sebe a nalhával si, že lidská slušnost je dostatečnou zárukou čestného života. Jestliže v *Tovaryšstvu Ježíšově* a ještě i v *Kuřeti na rožni* poukazoval k tragickým stránkám lidské existence v dějinách, v epickém rámci *Svatého na mostě* jako by si začal najednou namlouvat, že stačí, aby se člověk nedral nahoru a nemyslel jen na sebe, a ostatní mu bude přidáno automaticky. Zde je myšlenková trhlina v organismu Šotolovy prózy a jedna z příčin, proč *Svatý na mostě* vzbuzoval tak diametrálně odlišné reakce.

Závěrečný akord Neffova vypravěčství

BOHUSLAV HOFFMANN

Závěrečné akordy Neffova téměř půl století se proměňujícího vypravěčství spadají do času, resp. bezperspektivního bezčasí tzv. znormalizovaného posrpnového reálného socialismu. Románový svět trilogie *Královny nemají nohy, Prsten Borgiů, Krásná čarodějka* z let 1973, 1975 a 1980,[1] situované do doby manýristické (pozdně renesanční a raně barokní), a posledního Neffova groteskně epického opusu z r. 1981 *Roucho pana de Balzac*[2] je naopak v prvém případě přeplněn dějinností a v případě obou děl je pro jejich protagonisty Petra Kukaně z Kukaně a Jiřího Kavalíra velmi příznačná programová nonkonformita. Po postavách typických, jimiž zalidnil svou románovou kroniku *Sňatky z rozumu, Císařské fialky, Zlá krev, Veselá vdova* a *Královský vozataj* z let 1957–1963, a po absolutně konformním a adaptabilním hrdinovi z románu *Trampoty pana Humbla* z r. 1967 vymodeloval Neff tentokrát postavy atypické, výjimečné, odlišující se od svého okolí, postavy ideální, svobodné nejen ve svém myšlení, ale i v činech.

Trilogie bývá charakterizována jako historická či historizující, próza z historie nebo o historii; její pravou podstatou však není historicita, čas dějin, nýbrž čas vyprávění, románovost, fiktivnost. Jen scéna, na níž se odehrávají velkolepé dobrodružné akce a na níž se vedou dialogy či pronášejí filozofické či filozofující monology, je vytvořena z kulis, jež připomínají dobovou historickou realitu. Velmi často je však tato iluze minulosti, historické věrnosti či pravděpodobnosti posilovaná četnými jazykovými archaismy (přechodníky, vztažné zájmeno *an*, infinitivy na *-ti* apod.), naopak narušována častými tematickými a lexikálními anachronismy (fotografický aparát, Beethovenova Osudová, „dvanáct rozhněvaných mužů", *svrchovaně sexy* apod.), jimiž vypravěč demonstruje svou vypravěčskou suverenitu, svou virtuózní hru s historií a dává tak najevo, že – jak říkal A. Dumas, k jehož typu historicko-dobrodružného románu se Neffova trilogie hlásí – „historie je hřebík, na nějž věšíme své obrazy".[3] Anebo, jak v době, kdy psal svou trilogii, sděloval Neff svým čtenářům v denním tisku:

---

1 V. Neff: *Královny nemají nohy*. Čs. spisovatel, Praha 1973. – *Prsten Borgiů*. Čs. spisovatel, Praha 1975. – *Krásná čarodějka*. Čs. spisovatel, Praha 1980.

2 V. Neff: *Roucho pana de Balzac*. Čs. spisovatel, Praha 1981.

3 Cit. podle Z. Hrbata: „Tři mušketýři", in: *Mezi okrajem a centrem*. UK, Praha 1999, s. 90.

„Historie mě zajímá pouze jako rozšířená současnost. Jen to, co z minulosti přesahuje do dneška, mě vzrušuje a inspiruje.“[4] „Ať akce mého románu je současná, ať je situována v minulosti, musí být vždy traktována moderně, z hlediska dnešního člověka.“[5]

Modernost chápal Neff v duchu K. Čapka a V. Vančury, za jejichž dědice se právem považoval, jako vyprávění „vnitřně pravdivých“[6] příběhů, jež čtenáře zaujmou ovšem i svou vnější dějovou atraktivitou. V jisté disproporčnosti těchto dvou rovin epického vyprávění – horizontální roviny příběhové a vertikální roviny, v níž je zakódována ona vnitřní pravda vyprávěných příběhů – lze spatřovat určité problémy při recepci Neffových děl. Vnitřní pravda, jak sám uvádí ve *Večerech u krbu*, „bývá hluboko zasunutá“[7]. Pro některé čtenáře i kritiky Neffových děl bývá velmi často překryta přemírou dějových akcí a překvapivých dějových zvratů. Aby Neff usnadnil čtenářům její odhalení, smysluplnou orientaci v textu (neboť ve spleti jeho příběhů lze snadno zbloudit), kombinuje příběhy a akce s pasážemi, v nichž explicitně objasňuje jejich kontext a význam. Těchto nedějových, popisných a reflexivních pasáží, nezřídka citovaných z různých pramenů (čímž se ovšem také akcentuje antiiluzivnost Neffových textů), přibývá zejména v závěrečných dílech jeho vícerozměrných epických pláten. Bylo tomu tak už v románové kronice *Sňatky z rozumu*, je tomu tak v dumasovsky vyprávěném příběhu Petra Kukaně z Kukaně, příběhu o fiktivním hrdinovi, který chce předělat svět v duchu poststředověké moderní racionality a humanity, podaném jako historie.

Neff si počíná obdobně jako moderní historik, třeba typu P. Englunda, který např. v historii třicetileté války v *Nepokojných letech*[8] napsal nejen dílo seriózně dějepisné, tj. vědecké, na studiu pramenů založené, ale i dílo literárně napínavé, podané místy formou beletristickou. Velmi výstižně pojmenoval toto pozoruhodné vědecko-beletristické dílo Zd. Hojda v doslovu k jeho českému vydání jako „historický gobelín“[9], který autor utkal z různorodých pramenů. Jako historický gobelín lze vnímat i Neffovu trilogii. Je-li pro historika základní rovinou linie pramenná a výkladová, je pro historického beletristu základní linie ta, kterou Neff v Rouchu pana de Balzac nazývá „vymejkapovaná“ – což ovšem

---

[4] Cit. podle B. Hoffmann: *Vladimír Neff*. Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 120.

[5] Tamtéž, s. 166.

[6] V. Neff – O. Neff: *Večery u krbu*. Středočeské nakladatelství, Praha 1986, s. 103.

[7] Tamtéž, s. 103.

[8] P. Englund: *Nepokojná léta. Historie třicetileté války*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000 (švédsky 1993).

[9] Tamtéž, s. 638.

neznamená zcela vyfantazírovaná, vyspekulovaná. „Mejkapovat anglicky znamená nejen natírat si na obličej líčidlo, ale i vymýšlet si historky."[10] Vymýšlet, spřádat, kombinovat, konstruovat je tak, jak se musely stát podle pravdy dějin i podle pravdy lidské povahy, byť třeba historické prameny o tom mlčí. Neff odkrývá ve svých prózách z historie různé možnosti, různé varianty této vnitřní pravdy vymejkapovaných příběhů. Princip variace učinil i základním kompozičním principem závěrečného dílu trilogie: druhou, třetí a čtvrtou část *Krásné čarodějky* nazval *Variace na valdštejnské téma* (s podtitulem pro třetí část *Pokračování* a pro část čtvrtou *Dva epilogy*).

Neffovské imaginární variace mají v *Krásné čarodějce* velmi bohatou a hlubokou zakotvenost v literární tradici, k níž se Neff přihlašuje, na niž navazuje. Jedna z podkapitol nese název *Vzpoura na lodi Dulcinea*, Petr Kukaň je charakterizován jako *novodobý Robin Hood* či jako Kouzelný princ (*le Prince Charmant*) z francouzských pohádek, titulní hrdinka upomene na Grimmelshausenovy simplicissiánské spisy, atd., atd. Tato intertextualita opět posiluje literárnost, fiktivnost, vymejkapovanost, jež je důležitější než historická pravdivost, věrnost dobovým pramenům či zafixovaným vědeckým výkladům. I s těmi nakládá Neff jako beletrista. Využívá rozpornosti výkladů (např. v *Prvním epilogu* cituje z pěti různých historických pramenů, v nichž se hodnotí pozdní činy Albrechta z Valdštejna) k epicky vtipnému dofabulování hypotéz historiků, k jakémusi odpatetizování, demytizování velkých historických dějů i osob tzv. velké historie (např. vymejkapováním Valdštejnova dvojníka Lživaldštejna).

Oč menší jsou v Neffově podání historické osobnosti (papež, císařové, diplomaté, vojevůdci apod.), o to větší a významnější jsou postavy fiktivní, především postava ústřední. Ale i její příběhy, resp. její velkopříběh kryjící se s ideou moderních dějin vybudovat svět na principech rozumu, pravdy a spravedlnosti, se zhroutí do ironické pointy. Idea moderních dějin a heroických aktérů, v niž ještě ve třicátých letech věřil V. Vančura v *Markétě Lazarové* a v *Obrazech z dějin národa českého*, se jevila Neffovi, ale i Šotolovi, Daňkovi, Michalovi, Fuksovi a dalším od konce šedesátých let zcela jinak. Neboť mýtus moderních dějin jako říše svobodného a rozumného rozumu, říše jedné pravdy a všeobecné spravedlnosti byl v troskách. A tak jako by Neff, jak inspirativně naznačil B. Dokoupil[11], navazoval spíše na tradici Čapkových ironických apokryfů, v nichž je obdobně demytizována a relativizována velká pravda biblických, historických i literárních příběhů. Také Neff strhává svým monumentálním paniro-

[10] V. Neff: *Roucho pana de Balzac*. Čs. spisovatel, Praha 1981, s. 83.

[11] B. Dokoupil: „Historická próza", in: J. Poláček a kol.: *Průhledy do české literatury 20. století*, CERM, Brno 2000, s. 15–18.

nickým vyprávěcím gestem tyto velkolepé, ba velikášské příběhy do prachu všednosti a každodennosti. (Rytíř bez bázně a hany, který chce reformovat svět, je zavražděn ze žárlivosti ženou, jíž zachránil život, obdobně jako Jiří Kavalír, hrající si na geniálního Balzaka, si koupí embéčko, ožení se „s jednou z těch nesčetných Monik" a píše dál „ušlechtilé, zábavné a poučné knížky pro dospívající mládež".[12])

Právě tato kombinace velkolepě vyprávěných příběhů, jež jsou odjakživa „hlavní hnací silou vší epiky"[13] a jež uspokojují široké vrstvy čtenářů a zajišťují tak – doufejme – nesmrtelnost literatury a nevyvratitelnost Gutenbergovy galaxie, jak se domnívá U. Eco[14], s ironickým vypravěčským gestem, jež je podle M. Kundery podstatou románu, neboť právě ironie nás „zbavuje jistot tím, že odhaluje svět v jeho mnohoznačnosti"[15], vytváří originální závěrečný akord Neffova vypravěčství. Myslím, že nejen pro Kunderu, ale i pro Neffa platí Kunderova definice románu jako „ironického umění", jehož „‚pravda' je skryta, nevyslovena a nevyslovitelná".[16] Sem vyústila jedna z linií moderního románu, tady se otvírají perspektivy pro další epické, demytizační hry s historií, hry, jež můžeme nazvat postmoderní – jak je např. reprezentuje ve své historické tetralogii z devadesátých let *Ten, který bude* V. Macura.

---

[12] V. Neff: *Roucho pana de Balzac*. Čs. spisovatel, Praha 1981, s. 231.

[13] Cit. podle B. Hoffmann: *Vladimír Neff*. Čs. spisovatel, Praha 1982, s. 167.

[14] U. Eco: *Mysl a smysl*. Moravia Press, Břeclav 2000, s. 109–124.

[15] M. Kundera: „Slova", *Host* 15, č. 8, 1999, s. 18.

[16] Tamtéž, s. 18.

Symbolické situace v Körnerových Podzimních novelách

PETR KOMENDA

Výstavba symbolické situace

V lineárně plynoucím časovém sledu vstupují motivy novely do perspektivního pole postav, aby indiciálně poukázaly na situační kontexty, do nichž jsou zapojeny. Z tohoto hlediska se například v novele *Adelheid*[1] vyskytují indicie pravé (pravdivé) a nepravé (lživé). Pokud je postava (Viktor Chotovický) nedokáže rozpoznat a od sebe oddělit, mohou tyto lživé indicie svést do záhuby. Za situace, kdy Viktor vstupuje do zaminovaného pole, se na scéně objeví jednak indicie falešné (kříž s nápisem „Dokonáno jest", zpěv ptactva, země vydává svou úrodu), jednak indicie pravé, předznamenávající příchod neštěstí (nepokosené zaminované pole – na rozdíl od všech ostatních polí, ptáci přestanou zpívat, Němci přestanou pracovat a mlčky pozorují Viktora procházejícího minovým polem, oproti předchozím hlasům přírody je naprosté ticho). V té chvíli pouze náhoda zachrání Viktora před smrtí. Indicie takto předznamenávají perspektivní pole postavy a rozčleňují je do polarit přátelské / nepřátelské, otevírající / uzavírající, vlastní / cizí. Skrze toto předznamenání se vytváří jakási soumeznost mezi člověkem a krajinou – do krajiny vstupujeme, aniž bychom opanovali situaci, ba spíše je tomu naopak. Metonymie tak prostřednictvím indicií propojuje duševní stavy hrdinů a přírodní proměny krajiny do celkového naladění, které obemyká člověka i věci: „Viktor upínal oslněné oči k obloze za zaprášeným sklem. Bez jediného mraku se rozpínala pustá a zmrtvělá jako přesný odraz jeho myšlenek" (s. 12).

Vůči lineárně-syntagmatickému sledu indicií se v novele rovněž vyhraňují paradigmatické paralelismy, vznikající na základě opakujících se motivů. Ty do sebe často vstřebávají protikladné situační významy, které jsou dány prožitou zkušeností. Jestliže motiv kříže u cesty vstupuje do dění hned nadvakrát (na začátku a na konci příběhu), je jeho symbolika odpuštění popřena rovněž nadvakrát. Za-

[1] V. Körner: *Podzimní novely (Adelheid, Zánik samoty Berhof, Zrození horského pramene)*. Čs. spisovatel, Praha 1983.

tímco v prvním případě šlo o klamnou indicii, která navozovala dojem ukončené války a nového smíření, v druhém případě se motiv kříže mění v negativní popírající symbol toho, co by měl prohlašovat. Ve skutečnosti není ani lásky, ani smíření. Motivické paralelismy tedy navozují ikonický vztah prostřednictvím srovnání na základě podobnosti nebo nepodobnosti. Pokud k sobě paralelně položíme konec první kapitoly, v němž Viktor usíná v opuštěném domě na nepovlečené posteli, a konec kapitoly druhé, kde je postel povlečena, vznikne kontrast nezabydlenosti / zabydlenosti. Motivické paralelismy navazující mezi sebou ikonický vztah (např. motiv prázdné vesnice)[2] mají tak ještě jiný než metaforický dosah: uzavírají se v horizontu a směřují vertikálně vzhůru, stávají se symboly, které propojují konkrétní dění s jeho existenciálním dosahem.

V dění novely *Adelheid* se objevuje scéna: „Odtáhl ruku, když pohlédl k ženě. V přísvitu se změnila ta všední tvář do výrazu posmrtné masky. Byl to blesk z nebe, který osvítí někoho neznámého na kratičký zlomek, tak nepatrný, že se nedá zapomenout. V záblesku našel tvář, kterou dřív neviděl. A věděl, že teprve teď ženu poznal, že může nastat cokoli a tohoto záblesku se nezbaví, že zůstane navždy. Taková jsi tedy, zavřel oči, zasvěcenec zániku. (...) Prohořelá polena se rozpadala a nevydávala žádnou vůni, oheň skomíral, i přízračný zásvit se ztratí ve tmě – a přesto byl důležitější pro poznání druhé bytosti než cokoli jiného" (s. 59–60). Tato scéna, v níž se hlavní postavě novely Viktorovi Chotovickému zjevuje pravá podoba Adelheidiny bytosti (ženy-přízraku zasvěcené zániku), umožňuje porozumět smyslu metonymicko-metaforické výstavby textu: obsahuje v sobě nejenom fenomenální odhalení skryté podoby Adelheidiny tváře, ale zároveň odkazuje k symbolickému významu existenciální situace.

Scéně zjevení ženy-přízraku předcházely indicie, které se sice jakýmsi způsobem vztahovaly k postavě Adelheid, ale které není možno sjednotit pod společného jmenovatele. To znamená, že tyto indicie se postupně proměňují. Charakterizující popisy ženy jsou velmi podrobné (pohyby, konání, oblečení, gestika aj.) a zároveň funkční.[3] Lze je pojímat jako určité zachycení fenomenálního

---

[2] Srovnej: „Z vesničanů nebyl na návsi nikdo. Okna statků zakrývaly houně a staré zatemňovací rolety z války. ve dvorech neviděl slepice ani psy, nic živého. Jen z komínů stoupaly praménky kouře a ztrácely se v jasném nebi" (s. 95). Rovněž srovnej: „Viktor čekal, kdy se pohne záclona v některém z oken, kdy vyběhne dítě do zahrady nebo alespoň zatoulaný pes, kdy se objeví žena se žlutým prádelním košem a volným krokem půjde pro prádlo. Ale v zahradách a za okny se nic nepohnulo" (s. 18).

[3] Srovnej: „Byla dokonale nevýrazná ta její tvář, sice mladá a ne právě nehezká, jenom tak bez významu a určitého rysu (...)" (s. 27). „Už nevěděl, proč ji pozoroval dalekohledem. Takovou hranatou venkovskou ženu. u které se ani nedá uhodnout přesný věk, která snad ani nemyslí, je jenom vyčerpaná a má hlad" (s. 33). „Nacházel na ženě několik jemnějších a určitějších rysů, které dříve nepostřehl. Medailónek na řetízku, věrné hnědé oči, vlasy lesknoucí se na slunci" (s. 39).

zjevování Adelheidiny bytosti na základě právě dostupných indicií. Tyto fenomény se však později ukazují jako nedostatečné, snad dokonce chybné. Přízrak se postupně ohlašuje, nejprve intuitivně: „A později, když prolezl okénkem první náznak mrákotného světla, jaké bývá před východem slunce, uviděl, že je také vzhůru a sedí na posteli, kolena má u brady a v chladu svítí její nepřikrytá záda. Hleděla bez pohnutí ven do sychravé mlhy, která pohlcovala kraj. (...) V té chvíli však nevycházel z nebe ani z jejího těla jediný hřejivější paprsek. Raději hned zase zavřel oči a usnul, aby zapomenul tak přízračný obraz" (s. 56).

Teprve následně se také skrze reflexi osvětlí Adelheidina tvář. Toto odkrývání je vždy v souladu se situační atmosférou svítání, stmívání, šera, přísvitu. Na postupném odhalování tváře, jež odkazuje ke skrytému a zdánlivě nepatrnému, se významně podílí zejména gestika, odkazující k určitým „stavům" existence. Schoulenost Adelheid, její tvář obrácená k oknu a netečné utkvění ve vzpomínce – všechny tyto indicie vzájemně odkazují jedna na druhou a postupně se skládají ve fenomenální přízrak ženy, která je zasvěcena smrti. Pohybujeme se zde přitom v časoprostorové soumeznosti, situační danosti. Zároveň se v novele vyskytují jiné, prosvětlené indicie, které rozrušují onen obraz zániku: „Obrátila k němu hnědé oči, které se nezdály nikdy dřív tak jasné, a viděl, že se usmívá. – Es schneit? promluvila a ukázala na okno, za kterým padal sníh" (s. 72). Skrze osobnost Adelheid prosvítá více tváří, nesjednotitelných do harmonického subjektu; vícevrstevnatost a heterogenita se otevírá mnohosti interpretací.

Prostřednictvím gestiky se v novele prosazuje kontrast verbální a neverbální komunikace. Dominantní pozici má komunikace neverbální (gestika), zatímco komunikace verbální sehrává negativní mocenskou úlohu: před svými českými spoluobčany Viktor německy přikáže Adelheid, aby odešla do jeho pokoje, čímž zneužije svého národnostního privilegovaného postavení. Lze říci, že mluva téměř nikde neumožní porozumět druhému člověku. Naproti tomu ticho, metonymická gestika a situační spřízněnost Viktora a Adelheid otevírají budoucí, byť neuskutečněnou možnost jejich vztahu.

Zdeněk Mathauser v knize *Estetika racionálního zření* odlišuje symbol od alegorie tak, že „symbol je současně znakem určité vlastnosti i jejím nositelem".[4] Prostřednictvím symbolu se konstituují symbolické situace. V novele

[4] Z. Mathauser: *Estetika racionálního zření*. Karolinum, Praha 1999, s. 58. Viz též Z. Mathauser: *Metodologické meditace*. Blok, Praha 1989, kapitola „Symbol a alegorie", s. 47–66: „Vlastnosti alegorie jsou analytičnost, dualismus (rozpadá se na apriorní ideu a sekundární zobrazení), spekulativnost, jednosměrnost, jednoznačnost, abstraktnost, statičnost, neosobnost, uzavřenost. Alegorie je interpretačně lehce zvládnutelná. Naproti tomu vlastnosti symbolu jsou ztráta průzračnosti, nečitelnost, neprůchodnost, dvousměrnost, mnohoznačnost, konkrétnost, historičnost, dynamičnost a významová neukončenost, otevřenost."

Adelheid se postupně ohlašují motivy zániku vztahující se k hlavní postavě. Adelheid, zpočátku pouhé jméno, kdy mezi označujícím a označovaným byl arbitrární vztah, na sebe nabaluje další situační významy. Jméno-znak se v průběhu Viktorova poznání proměňuje v metaznak přízraku. Adelheid-přízrak (metaznak) k sobě přivolává metadesignát, jakéhosi živoucího temného dvojníka ženy. Rovněž zádušní mše za Adelheidina otce je obřadem, který jako označující poukazuje na reálně probíhající zádušní mši. Zároveň se přírodní motivy šera, svítání, temnoty, zániku podílejí na konstituci metaznaku zádušní mše, která není celebrována pouze za zemřelého Adelheidina otce, ale také za ni samotnou – vždyť již v té chvíli je vlastně mrtvá! Metaznak zádušní mše k sobě povolává metadesignát dění, které lze interpretovat jako celebrování přízraku ženy. Znaky, metaznaky, designáty a metadesignáty se mnohonásobně prolínají a vzájemně na sebe odkazují. Zkřížením těchto dvou znakových okruhů prostřednictvím jejich společných motivů je navozena symbolická situace lidské existence – motivy a indicie se působením této situace samy proměňují v symboly. Otázka „Kde to jsme?" (s. 12) pak není pouhým tázáním po běžné prostorové orientaci, jelikož základní symbolický okruh novely proměňuje motivy konkrétní praktické zaměřenosti v motivy obecně existenciálního dosahu.

Stavební prvek (motiv), který je ve vztahu k metaznaku „Adelheid – přízrak" indicií, je ve vztahu k metaznaku „zádušní mše za Adelheid" ikonou. Viktor neví, co lineárně plynoucí indicie ve skutečnosti ohlašují, zda se objevují ve své původní pravdivé podobě či, zda se zjevují jako klamné. Indicie, které postupně odkrývají pravou Adelheidinu podobu, prokáží svou pravdivost teprve v okamžiku, kdy se Viktorovi ukáže přízračná tvář ženy. Motivy-indicie před Viktora předstupují neočekávaně, vždy jsou již zde a jsou z jeho perspektivy nepředvídatelné. Zároveň však poukazují k hierarchicky nadřazenému nadtextu (názvu kapitoly: Zádušní mše) a k recipientovi, který na základě tohoto názvu očekává následné dění. Recipient poté jednotlivé stavební prvky konfrontuje na vertikální ose podobnosti / nepodobnosti. Motiv v Körnerově textu je proto začleněn jak do ikonické (metaforické), tak indexální (metonymické) výstavby textu. Symbolizace existenciálních motivů v Körnerově novele probíhá na bázi ikonické, je však podmíněna metonymickou situovaností lidské existence do časoprostorových souřadnic.

Kategorie cizího v personální symbolice

V novele má Viktor postavení v rámci kategorie „já", kdežto Adelheid je v postavení kategorie „druhý", německá a česká národnostní skupina jsou vůči Vik-

torovi v postavení kategorie „oni", což je postavení odosobněného „třetího". Je příznačné, že jinak pracuje reflexe ve vztahu k „druhému" a jinak ve vztahu k sobě samému. Reflexe ve vztahu k „druhému" je završující: Viktor se domnívá, že je schopen postihnout podstatu Adelheidiny bytosti. Naproti tomu sebereflexe je charakterizována neustálou proměnlivostí, zmnožováním možností; konfrontuje nynější jednání s minulostním konstituováním osobnosti: „To je tedy to, co o sobě ještě neví? Takovým má být ve skutečnosti?" (s. 31)

Oproti završujícímu reflexivnímu nazírání na „druhého" je sebereflexe nezavršitelná, neboť přichází vždy až po činu. Konstituování kategorie „já" a kategorie „druhý" tedy probíhá za zcela odlišných podmínek. Zatímco kategorie „druhého" je odhalována a konstituována skrze lineárně plynoucí a postupně se navršující indexy, které se v určitém okamžiku seskupují a odhalují podstatné poznání (jde o fenomenální indexálnost), pak kategorie „já" je v sebereflexi konfrontována se svým jednáním, které může být v souladu nebo také v nesouladu s dosud konstituovanou osobností (má tedy spíše charakter ikonický). Diachronní sled indexů kategorie „druhého" je nahrazen synchronním zábleskem kategorie „já", které v onom záblesku poměřuje dosud konstituované „já" s následným jednáním na základě podobnosti nebo nepodobnosti.

Kategorie „já" Viktorovy osobnosti je v novele podána zprostředkovaně, skrze narátora. Téměř nikde se neobjevuje při sebereflexi (sebeoslovení) přímá řeč, ta se vyskytuje pouze v dialozích. Zřídkavá přítomnost ich-formy („proč tu jsem" [s. 25]) či sebeoslovení („Konečně jsi tady, nic víc si přece nepřeješ" [s. 25]) se na pozadí převládající er-formy nutně jeví jako příznaková.

Kontrast extrospekce a introspekce je odvozen z účasti narátora a postav na výstavbě textu a z rozvržení rolí v rámci personálních kategorií „já", „druhý", „oni". V úvodní scéně novely, kdy je Viktor napaden českou většinou, se kolážovitě prolíná dokumentární extrospektivní přepis dialogů a vnějšího jednání českých spoluobčanů (kategorie „oni"), které je monotonické, s Viktorovou polytonickou introspekcí. Na výstavbě oné scény a především její introspektivní vrstvy se podílí několik diferencujících činitelů: vypravěč (narátor), kategorie „já", kategorie reflektovaného „já" (sebe) a kategorie „druhého"; naproti tomu personální kategorie „oni" se výlučně podílí na výstavbě extrospektivní vrstvy. Diferenciace rolí je podpořena odlišným časováním jednotlivých výroků: prolíná se minulý čas (při výrazné roli vypravěče) a čas přítomný (při zdůraznění kategorie „já" či reflektovaného „já"). Odtud vzniká časová nespojitost v rámci někdy i jediné větné konstrukce. Je příznačné, že interpretace některých výroků je závislá na tom, zda přijmeme extrospektivní či introspektivní hledisko; například výrok „Kdosi cizí mu zastínil výhled" (s. 12) lze chápat extrospektivně jako narušení perspektivního

zrakového pole Viktora někým neočekávaným, nežádoucím, anebo je možno introspektivně transponovat toto konkrétní dění do symbolického situačního okruhu.

Ve vztazích české většiny, německé menšiny, Viktora a Adelheid se prosazuje znakovost v rámci korelace vlastní / cizí. Úvodní konflikt mezi Viktorem a českou většinou probíhá podle předpokládaných pravidel. Pro českou většinu je příznačná snaha prakticky orientovat se ve svém okolí, zatímco Viktor upoutává pozornost svým nezájmem o okolní dění, je tedy jiný. Poválečná situace je vyhrocena, takže neexistuje manévrovací prostor, v němž by jinakost druhého byla uznána. S českou většinou se neztotožňuje německá menšina, zároveň se Viktor neztotožňuje s českou většinou, takže je oběma skupinami zahrnut do polarity, v níž je cizí pokládáno za nepřátelské. Otázka revolučního gardisty, zda je Viktor Němec, se pohybuje v rozmezí řádu, v rozmezí vlastního, které neuznává cizí. Konfliktní situace je proto pouhým důsledkem předzjednané situace. Naproti tomu pro Viktora a Adelheid je typická proměna postojů, autor se snaží záměrně vytvořit rozpory mezi jednotlivými výroky a následným jednáním postav.[5] Vůči statičnosti postav české a německé národnostní skupiny, které jednají v rámci daného řádu (např. gardista Jindra, ale též strážmistr Hejna), se vyhraňuje dynamičnost hlavních postav (Viktor, Adelheid), které zavedené řády překračují – vzniká událost.[6] Úzkost Viktora zjednotlivuje a vyčleňuje. Viktor klade důraz na jednotlivé osobní vztahy, zatímco kdokoli náhodně se vyskytující je vnímán jakožto cizí: „Kdosi cizí mu zastínil výhled. Proč na něho pořád někdo mluví, nikoho si přece nevšímá (...)" (s. 12). Cizí u Viktora nemá konkrétní podobu, neváže se předmětně, a proto se ukazuje v úzkosti – ve všeobklopujícím horizontu, který je nepřekonatelný. Naproti tomu strach z cizího u české většiny vede ke snaze cizí zlikvidovat, nivelizuje je a začleňuje do svého řádu: lidský strach svého protivníka „zná".[7]

Prvek cizosti v Adelheidině bytosti-přízraku získává svůj nepřekonatelný rozměr: přítomnost smrti v její bytosti upozorňuje na nesmazatelnou distanci mezi ní a Viktorem: „Jsme každý jinde, ani já tu nejsem (...)" (s. 60). Jinakost Viktora a Adelheid tkví v neslučitelnosti jejich místa a času. Dům (místo jejich

[5] Srovnej rozpor mezi těmito dvěma výroky: „Možná se setká s nějakým stejně postiženým válkou, stejně tak osamělým a blízkým. Ale sám nebude nikoho vyhledávat, nepokročí nikomu ani o krok vstříc" (s. 19–20). „Třeba na někoho čeká, sledoval ženu s lítostí Viktor, jako já" (s. 42).

[6] O proměně Viktorova postoje svědčí rozpor mezi výrokem a následným jednáním: „Obává se (ona – tj. Adelheid) zbytečně, nikdy nevyužije moci, ona sama musí přijít k němu" (s. 40). Ve skutečnosti Viktor své moci zneužije, když německy ženu vyzve před českým publikem, aby odešla nahoru do jeho pokoje.

[7] „Není žádný konec, vážený pane, ukázal za sebe k oknu vrchní strážmistr, – ti zůstanou pořád stejní, jinak to ani nejde" (s. 67).

setkání) je pro oba přízrakem, je rovněž cizí, názvuky domova jsou jen zdáním. Dům proměňuje svou tvář, je to dům-bytost, výrazně spjatý s bytostí Adelheidinou, která však odmítá být jeho součástí.

Sebereflexe, rozštěpení subjektu na „já" – „sebe" (pozorování sebe z pozice „druhého") je výchozí pozicí pro konstituování kategorie svědka: „Tak tedy vypadá, s černou dírou uprostřed hlavy, zasažený a poznamenaný (...) Ta neviditelná rána v čele ho odlišuje od ostatních lidí, proto je může jen pozorovat a blíž se přijít neodváží" (s. 30). Vůči řádu se svědek vymyká, je odcizený jak vůči katům, tak vůči obětem, ale také vůči sobě samému, což je způsobeno transpozicí „já" do pozice „druhého". Naproti tomu kategorie katů a obětí se pohybují po ose vlastního, takže je lze chápat jako předem rozvrženou polaritu v rámci řádu. Proto v postoji Čechů a Němců vůči sobě navzájem není pociťován náznak cizosti, obě strany vědí, co od sebe mohou očekávat. Z tohoto hlediska je kategorie svědka příznaková, zatímco kategorie katů a obětí bezpříznaková. Lze říci, že kategorie katů, obětí a svědků jsou personální symbolizací osy vlastní / cizí. Pojetí kategorie cizího se bude u Viktora, ale také u Adelheid, lišit od pojetí národnostních skupin. Je to střet stanoviska dialogu a konfrontace. Postava cizince (svědka) je charakterizována ztrátou orientace, pohybem mimo domovskou krajinu bez konkrétního zacílení a hledáním smyslu. Viktor stojí do značné míry blízko Arwinovi z Körnerova románu *Písečná kosa*. Jak Viktor, tak Arwin se vyvazují z ustanovených řádů. Arwinovo hledání je ovšem mnohem abstraktnější, jako by záleželo spíše na tom, zda budou nalezeny ideje, které ozřejmí smysl. Viktorovi se naproti tomu otevírá smysl ve vztahu k druhému člověku.

Novela *Adelheid* je vystavěna na rozhraní vlastního a cizího. V bytosti Adelheid je ukryto tajemství, které spočívá na rozpornosti mnohých indicií, které o této ženě vypovídají. Skrze šero její bytosti prostupuje jas.

V novelách *Zánik samoty Berhof* a *Zrození horského pramene* je zřetelný posun k extrospekci. Introspekce je výjimečně zachována pouze v poslední jmenované novele ve formě autobiografické vzpomínky a v podvědomí – v chlapcových snech o otci, které jsou spíše střípky v paměti než uceleným obrazem: „Těch pár vzpomínek na otce zůstává překlidných, zakletých v jasu. Sotva hrst střepin jich zbyla, věkem však neslábnou, naopak přibývají na ostrosti a zatvrzele se zarývají hluboko v nitru" (s. 215). Fragmenty nedovolují odkrýt skutečnou podobu otce, takže se ztrácí fenomenální poodhalování tváře druhého, které je přítomno v novele *Adelheid*. Důsledkem je zvnějšnění. Zobrazení pouze vnějšího dění extrospektivním pozorováním vede k dočasnému oslabení (snad až vymizení) jednoho z podstatných rysů Körnerovy tvorby – reflexe. Ta se do jeho dalších děl vrátí v poněkud pozměněné podobě. Jelikož je oslabena introspekce,

fenomenalita a rovněž metonymické propojení člověka s krajinou, v níž je hledáno zakotvení, je rovněž oslabena pozice neverbální komunikace a je položen důraz na dialogy postav. V konečném důsledku se stupňuje dynamika vnějšího děje především v novele *Zánik samoty Berhof*; rychlý dějový spád podtrhuje baladičnost novely. Naproti tomu zvnějšnění a nedostatečná dějová dynamika vede v novele *Zrození horského pramene* k přílišné rozvleklosti a popisnosti.

Dalším důsledkem zvnějšnění je ztráta pocitu úzkosti v jednání postav, se kterou se setkáváme v novele *Adelheid*. Hlavním hybatelem jednání je strach, role svědka se škrtá, zbývají pouze kati, oběti a ti, kteří se uvedeným kategoriím vymykají. Vzniká tak nová polarita – střet mezi starým zdeformovaným a nově klíčícím životem: „Voda má čarovnou moc, čistí se sama. Ti noví na tom budou líp. Pro ně bude zase strom pouhým stromem a člověk jako člověk. Dokud si to nezkazí sami..." (s. 330). Hranice mezi kategorií katů a obětí se nepřekrývá s hranicí mezi národnostmi. Kati a oběti jsou na obou stranách, ačkoli zlo je jednoznačně přisouzeno werwolfům. Ovšem nový život vychází ze střetu dobra a zla vítězně – „je třeba toho tolik napravit" (s. 380) prací příchozích! Tato nová dominanta se mi zvláště v novele *Zrození horského pramene* zdá poněkud schematická, jednoznačné rozvržení mezi dobrem a zlem oslabuje symbolické situace směrem k alegorii. Obraz werwolfů se mění v označení jednoznačného zla,[8] pramen a les zase označují nový život, jako by to byly pouhé nálepky, a ne symboly. Konečným důsledkem toho všeho je vymizení kategorie cizího, zbývá pouze vlastní a polarita přátelské / nepřátelské, která je odvozena od principu strachu.

Vymizení kategorie svědka a existenciálu úzkosti je v Körnerově tvorbě pouze dočasné. V následujícím románu *Lékař umírajícího času* jsou oba principy naplno obnoveny. Již v tomto díle a především v novele *Svíbský les* vznikne nová dominanta: pozoruhodně se prolne kategorie svědka-pozorovatele a kategorie oběti do jedné osobnosti, která se přímo octne v nebezpečném pohybu dějin.

Krajina českého pohraničí je krajinou samoty, periferií, hranicí, místem, v němž se sobě odcizily dva národy. Je to země nikoho: Němci byli odsunuti a Čechům jako by krajina nepatřila. Zatímco novela *Adelheid* zachycuje tuto tragickou situaci do symbolických obrazů, je zvláště podzimní novela *Zrození horského pramene* zasažena dobou, v níž byla napsána – symbolické situace se proměnily ve schematizující alegorii.

---

[8] „Otec nepozná syna, syn se bude vyhýbat otci, milosrdenství vymřelo a lidé ztratili veškerou naději. Nastala hodina plazů, syn bude bojovat s otcem, pohrobci zničí svazky rodu, nikdo nikoho nebude šetřit, vlčí věk je tu! Starogermánský epos si vepsali runovými písmeny děti do památníků, takto k nim promlouvala Edda?" (s. 283)

M. V. Kratochvíl a historická beletrie sedmdesátých let

Hledání nových forem a přístupů ve zpracování historických témat

MILOŠ ŘEZNÍK

Miloš Václav Kratochvíl (1904–1988) představuje ve vývoji české historické prózy dvacátého století bezpochyby autora z nejvýznamnějších a nejreprezentativnějších, pro jeho ohlas a odkaz však znamená rok 1989 závažný přelom: z dříve hojně vydávaného a uznávaného spisovatele, který jistě měl své místo v „oficiální" předlistopadové literatuře (byť v porovnání s mnoha jinými nepatřil k autorům mimořádně protežovaným či soustavně „vystavovaným"), se stal autor polozapomenutý, jehož dílo se téměř nepřipomíná a prakticky nevydává. Není náhodou, že po roce 1990 došlo pouze dvakrát k reedici některé z jeho knih, a že to byla v jednom případě útlá populární práce, která stojí jednoznačně na okraji Kratochvílova díla (*Malé dějiny válek*)[1], v druhém případě pak triptych próz s milostnými motivy (*Lásky královské*)[2], které se zdají vycházet vstříc průměrnému vkusu soudobého publika, jež je na historickou prózu zvědavo především potud, pokud se jedná o historickou stafáž, kulisy a kostýmy pseudoromantických historizujících příběhů s láskou, králi, rytíři apod. Jakkoli se *Lásky královské* takovémuto čtení vzpírají, nelze popřít, že je lze takto prezentovat a že právě proto ještě v současné době mohou být uplatnitelné na knižním trhu.

Na tomto místě ponecháváme stranou otázku po příčinách pozapomenutosti Kratochvílova díla. Jistě by bylo možno je nacházet v přirozeném oslabení zájmu o autory dříve uznávané a posílení pozornosti věnované autorům, kteří se teprve po listopadu zbavili postavení zakázaných, nevítaných či trpěných. Svůj význam tu jistě měla i nepochybná a dost hluboká krize české historické belet-

[1] M. V. Kratochvíl: *Malé dějiny válek*. Goldstein & Goldstein, Praha 1997 (1. vyd.: Albatros, Praha 1971).

[2] M. V. Kratochvíl: *Lásky královské*. Motto, Praha 2000 (1.vyd. Melantrich, Praha 1973; do tohoto posledního vydání nebyla pojata skromnější trojice krátkých próz *Sny králů*, jež byla nově připojena k 4. vydání v nakl. Čs. spisovatel, Praha 1988).

rie v posledním desetiletí. Možná tu jistou roli mohlo sehrát také Kratochvílovo úmrtí v létě 1988.[3] V tomto příspěvku přitom zůstává pominuto téma uměleckých kvalit Kratochvílova díla, neboť jeho autor k tomu není ani v nejmenším kompetentní. Budiž však poznamenáno, že rapidní oslabení zájmu o Kratochvílovy prózy má s těmito otázkami jen máloco společného: Kratochvíl totiž v devadesátých letech přestal být autorem nejen explicitně uznávaným a vyzdvihovaným, nýbrž i populárním.[4]

Téma příspěvku je zde důsledně nazíráno především z hlediska historického a historiografického. Jeho hlavním předmětem je Kratochvílova volba historické látky, nakládání s ní, pracovní a tvůrčí postupy a konečně dějinně interpretační rovina Kratochvílovy práce, jež bezpochyby nějakým způsobem stála ve vzájemné relaci s českým historickým vědomím, historickými tradicemi a stereotypy. Není nahodilostí, že tato témata jsou zde načrtnuta právě v souvislosti s M. V. Kratochvílem. K tomuto konkrétnímu spojení, a to zejména v kontextu sedmdesátých let, vede několik pádných důvodů: je to v první řadě Kratochvílovo dost specifické postavení v české historické beletrii všeobecně a v sedmdesátých letech zvlášť plynoucí z Kratochvílovy odborné a profesní přípravy, z jeho postavení oficiálně uznávaného autora v této době, z vývoje historické prózy sedmdesátých let a konečně i ze samotného Kratochvílova díla této dekády.

Po celé období své aktivní umělecké tvorby, tedy od konce třicátých do osmdesátých let, zaujímal Kratochvíl v české historické beletrii svébytné postavení tím, že byl odborně připraveným a fundovaným historikem, kdysi po dobu patnácti

---

[3] Nakladatelství Čs. spisovatel přikročilo v osmdesátých letech dokonce k vydávání Vybraných spisů M. V. Kratochvíla. Postupně vyšly *Život Jana Amose* (3. vyd., Praha 1984), *Dobrá kočka, která nemlsá* (3. vyd., Praha 1985), *Osamělý rváč* (8. vyd., Praha 1986) a *Lásky královské* (4. vyd., Praha 1988). S rokem Kratochvílova úmrtí došlo i k přerušení této řady, takže v jejím rámci již nebyly realizovány plánované a ohlášené reedice románů *Matyášův meč*, *Evropa tančila valčík* a *Evropa v zákopech*. Koncem osmdesátých let stačilo ještě ve Svobodě vyjít 4. vydání románu *Král obléká halenu* (Praha 1989), pak nastala ve vydávání Kratochvílových knih desetiletá přestávka.

[4] Zcela mimo tento vývoj stojí skutečnost, ke které došlo v zápětí po přednesení tohoto konferenčního příspěvku, ve druhé polovině června 2001: do svého cyklu Česká filmová čítanka zařadila Česká televize trojici barrandovských filmových adaptací Kratochvílových próz z padesátých až sedmdesátých let, natočených v osmdesátých letech Otakarem Vávrou za Kratochvílovy scénáristické spoluúčasti. Jednalo se o filmy *Evropa tančila valčík* (1988), *Komediant* (1982) a *Veronika* (1985). Kratochvíl byl přitom snad pátým autorem (po Škvoreckém, Páralovi, Hrabalovi a Hrubínovi), jemuž byl tento cyklus věnován. Česká filmová čítanka však měla jen několikaměsíčního trvání a přestože se jednalo o velmi zajímavý projekt, byla po odvysílání kratochvílovských adaptací přerušena. Problematika těchto adaptací i Kratochvílovy scénáristické tvorby přesahuje rámec tohoto příspěvku, zasloužila by si však zvláštní pozornost literárních a filmových vědců i historiků, mj. vzhledem ke Kratochvílově účasti na vzniku klíčových českých historických filmů padesátých let.

let (1929–1944) dokonce historikem z profese.[5] To se hluboce podepsalo na způsobu jeho práce, na vskutku pramenné přípravě historické látky a konečně i na jeho způsobu reflexe historických témat.[6] Zároveň zřejmě tato skutečnost zabránila tomu, aby se Kratochvílovi staly dějiny únikovým tématem a aby jeho literární dílo vyúsťovalo do prázdného historismu, a současně zřejmě předem omezovaly jakékoliv silnější tendence k modernizaci historických postav a prostředí.

Vývoj Kratochvílovy tvorby v mnohém odráží obecný vývoj české historické beletrie. Odkažme jenom na to, jak se v jeho díle v padesátých letech projevuje schematizace a didaktičnost, vlastní této době, a jak šedesátá léta představují spíše mezidobí drobnějších a méně významných prací i hledání témat,[7] jako by se tak i v Kratochvílově tvorbě odrážela jistá bezradnost a nevyhraněnost tehdejší historické beletrie. Jestliže v sedmdesátých letech došlo k její obrovské renesanci na všech uměleckých úrovních, pak i pro Kratochvíla nastalo období aktivní a plodné, které lze nazvat jeho léty vrcholnými, neboť bylo spojeno nejen se sérií podstatné části jeho klíčových próz, nýbrž i s takovým zpracováním, které směřovalo k ucelenému vidění (českých) dějin a zároveň přinášelo jeden z autentických, byť nenápadných a v některých svých výsledcích sporných pokusů o překonání klasických vzorů historického románu. Ve stejné době se Kratochvílovi začalo dostávat sílícího oficiálního uznání, a to i ze strany státní moci: výrazem toho byly ostatně i tituly zasloužilého (1970) a národního (1974) umělce.

Kratochvílovu tvorbu sedmdesátých let lze tematicky rozdělit na tři okruhy: v první řadě to byla trojice románů o významných představitelích české pobělohorské emigrace: *Dobrá kočka, která nemlsá* (1970) o Václavu Hollarovi, *Matyášův meč* (1971) o stavovském předákovi Jindřichu Matyáši Thurnovi a *Život Jana Amose* (1975) o Komenském. K nim třeba přiřadit i koláž *Čas hvězd a mandragor* (1972), věnovanou prostředí rudolfínské Prahy a balancující na pomezí populárně odborné literatury a beletrizující literatury faktu. Druhý okruh představuje románová dilogie *Evropa tančila valčík* (1974) a *Evropa v zá-*

---

[5] Po studiích historie na UK a archivní školy působil v Archivu hl. m. Prahy. Během této doby se věnoval historickému výzkumu a publikoval některé odborné práce. Zřejmě nejvýznamnější představuje *O vývoji městské samosprávy pražské od roku 1848*. Samosprávná knihovna hlavního města Prahy, Praha 1936.

[6] Sám Kratochvíl se v některých svých pozdních, zčásti memoárových prózách i v časopiseckých diskuzích vyjadřoval ke smyslu, poslání a postavení historické beletrie. Toto navýsost zajímavé téma zasluhuje zvláštní pozornost a samostatné zpracování. Zde jsme je bohužel museli nechat mimo hlavní pozornost. Budiž pouze shrnuto, že poslání historické beletrie v zásadě spatřoval v objasňování kauzálních vztahů v minulosti s konečným cílem geneticky vysvětlit současnost. Tím se mu „nutná míra aktualizace" (v lukácsovském smyslu) stala klíčovým předmětem historické beletrie.

[7] B. Dokoupil: *Čas člověka, čas dějin. (Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986).* Čs. spisovatel, Praha 1988, s. 9–26.

kopech (1977), věnovaná první světové válce a jejím kořenům. Samostatně pak stojí již zmíněný triptych *Lásky královské* (1973), čerpající látku z pozdně přemyslovských a raně lucemburských dějin.[8]

Jestliže Kratochvíl v sedmdesátých letech patřil k těm historickým beletristům, kteří nesklouzávali k produkci pokleslých kostýmních a pseudoromantických příběhů z minulosti a zároveň hledali cestu z uzavřenosti didaktických, heroizujících a „obrazových" historických románů klasického střihu, pak je třeba zdůraznit, že právě zde představuje dost specifický případ. Je přirozené, že v době zpochybnění nejen ustálené podoby historického románu, nýbrž i řady tradičních prvků historického vědomí (jak je toho koneckonců příkladem i dnešní současnost) dochází v beletrii, popularizaci i historické publicistice k okázalé likvidaci „mýtů", během níž ti „prozíravější" teatrálně odhazují často skutečný, často domnělý myšlenkový balast předchozí doby. V mnoha případech však takový postoj je leckdy dogmatičtější než myšlenkový svět, s nímž se chce vypořádat, a sám slouží legitimizaci mýtů a dogmat nových. Do značné míry je tento střet „starého" a „nového" především změnou stereotypů historického vědomí, nikoliv jejich likvidací. Kultivovanou variantu takovéto změny představuje složité vypořádávání se s historickou tradicí a jejími zdroji a hledání východiska. Relativismus a skepse je – obzvlášť v postmoderním kontextu – tím nejpochopitelnějším projevem takového hledání. Jak ukázal např. B. Dokoupil, v české historické beletrii sedmdesátých až osmdesátých let takové vyústění představují především J. Šotola a V. Körner.[9] Ne tak Kratochvíl: v jeho případě se možná více než o posuny tradice jedná o hledání způsobu jejího zpracování, avšak nebylo by pravdou, kdybychom tvrdili, že u Kratochvíla zůstaly tradiční prvky historického vědomí bezproblémově přejaty. Naopak se zdá, že právě na tomto poli postupoval Kratochvíl mimořádně citlivě a promyšleně, že více než prosté hluboké zakořenění v tradičních stereotypech či pieta k české historické tradici zde mohlo mít vliv odborné vzdělání a někdejší profese historika: pro Kratochvíla je i historická beletrie hledáním „smyslu", podstaty historických procesů a formou interpretace dějin. Interpre-

---

[8] Kratochvílovým dílem se dosud nejúplněji a nejpřehledněji věnoval z pozic literární vědy Josef Hrabák: *Miloš V. Kratochvíl*. Čs. spisovatel, Praha 1979; historiografie mu věnovala pozornost jen okrajově a nepřekročila přitom meze pouhých přehledů Kratochvílových textů, a to spíše jeho historiografických či popularizačních příspěvků. Srov. F. Kutnar – J. Marek: *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví. Od počátků národní kultury až do sklonku třicátých let 20. století*. 2., přeprac. a doplněné vyd., Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1997, s. 848; M. Řezník: „Miloš Václav Kratochvíl jako historik", *Historický obzor* 5, 1994, č. 1, s. 20–22.

[9] B. Dokoupil, c. d., s. 40–50.

tace, která v případě beletrie pracuje s autorskou licencí a nemusí se vázat otrockou věrností historické faktografii, na druhé straně však neslevuje z úsilí o interpretační adekvátnost. Názor, že „pravda idejí" má jednoznačnou přednost před „pravdou faktů", má v uměleckém zpracování historické látky staletou tradici. V Kratochvílově případě však tato „pravda idejí" spadá v jedno s adekvátní interpretací povahy a příčin historických procesů.

Je tedy přirozené, že se Kratochvíl stále znovu zahloubával do studia příslušné doby – v sedmdesátých letech to bylo znovu a především sedmnácté století –, a to jak na základě odborné literatury, tak i pramenů, podrobovaných v tomto případě rutinní historické kritice.[10] V tomto světle neudivuje, že se dílčímu produktu takovýchto studií dostalo i ocenění z pera předního českého historika, specialisty na český raný novověk.[11] Hluboké pramenné studium doby a zvolené historické postavy dává Kratochvílovi předpoklad pro napsání historického románu o Thurnovi, Hollarovi či Komenském. V Komenského případě jde tato tendence nejdál: ačkoliv je *Život Jana Amose* označován za román, jedná se v zásadě o čtivě napsanou populární biografii, přibližující také obsah a smysl základních Komenského spisů. V tomto „románě" se pak opakovaně objevuje explicitní zmínka o tom, od jakého místa se text opírá o písemné historické prameny. Samo dílo ostatně bylo především průpravným textem, vzniklým na základě studia. Mělo sloužit jako materiálový a ideový podklad pro scénář k televiznímu seriálu, na němž se počátkem sedmdesátých let rozhodl Kratochvíl pracovat s Otakarem Vávrou.[12]

Ale jak v *Životě Jana Amose*, tak v dilogii *Evropa tančila valčík – Evropa v zákopech* šel Kratochvíl ještě mnohem dále: přímé citace z pramenů se stávají nedílnou, v mnoha ohledech dokonce klíčovou částí románu. V *Životě Jana Amose* tak samostatnou kapitolu, bez komentáře, představuje známý Komenského dopis švédskému kancléři Oxenstjernovi z doby konání vestfálských mírových rozhovorů v říjnu 1648, obsáhlé pasáže jsou citacemi z *Theatrum Euro-*

---

[10] „Když jsem se například připravoval na romány *Evropa tančila valčík* a *Evropa v zákopech*, narostla mi v bytě celá jedna knihovna odborné historické literatury, memoárů, pramenná vydání dokumentů, korespondence atd. Nedivte se, že tato příprava trvala třináct let!" – M. V. Kratochvíl: *Dům na slunci (Na Hamráčku)*. Práce, Praha 1988, s. 28.

[11] J. Janáček: *Valdštejn a jeho doba*. Svoboda, Praha 1978, s. 539–540; Týž: *Rudolf II. a jeho doba*. Svoboda, Praha 1987, s. 537. V obou případech jde o Kratochvílův portrét H. Ch. Rusworma v *Čase hvězd a mandragor* z roku 1972; srov. též J. Petráň: „Dějepis z jiného konce", in: M. V. Kratochvíl: *Panoptikum zašlých časů aneb Úsměvná svědectví historie*. Mladá fronta, Praha 1986, s. 232–235.

[12] Ke genezi těchto prací, které nakonec roku 1982 vyústily v barrandovské realizaci dvoudílného filmu Putování Jana Amose, se vyjádřili oba autoři: M. V. Kratochvíl – O. Vávra: *Třikrát před kamerou. Putování Jana Amose, Komediant, Veronika*. Odeon, Praha 1986, s. 109–122, 260.

paeum, z *Všenápravy* apod. Ještě výrazněji a v jiné podobě použil Kratochvíl tento postup v dilogii: zde se citace nejrůznějších pramenů stávají nosným prvkem obou románů, často se objevují bez jakékoli dějové souvislosti a bez komentářů, mají zjevně hovořit zcela za sebe: jedná se přitom o materiál velmi různorodé povahy – od deníků a korespondence řadových vojáků přes citace z prací Engelsových až po korespondenci evropských panovníků, nechybějí citáty výroků korunovaných hlav, průmyslníků či generálů, výňatky z hlášení, novinových zpráv, seznamu padlých.

Zapadá to ovšem plně do koncepce dilogie jakožto mozaiky útržků, zpráv, osudů mnoha jednotlivců, takže romány postrádají hlavního hrdinu, neboť jejich mnozí hrdinové (skuteční „historičtí" i fiktivní) se vedle zmíněných citací sami podílejí na polyfonní výpovědi obou děl. Citace tak nejsou jen doplněním osudů hrdinů, jsou jejich plnohodnotným a konstitutivním protějškem. Mozaika se pak skládá v pestrý sice, ale jednotný a dokonalý obraz, který má především odrážet duchovní, sociální a politickou realitu, spojenou s první světovou válkou a zejména jejími kořeny. Jakoby nezadržitelné spění starého, skomírajícího světa k válečné katastrofě je téměř tajemnou hrozbou, visící nad celým prvním románem. A právě na dilogii je nejlépe vidět smysl a založení Kratochvílova historického románu: je jím hledání podstaty a příčin konkrétního historického vývoje cestou pochopení rozporů a smyslu doby samé. Tím Kratochvílův román směřuje přesně tam, kde skutečnou podstatu pravého historického románu viděl G. Lukács.[13] Jeho hledání je ale nejen umělecké, nýbrž se v mnohém blíží postupům historiografickým.

Domnívám se, že právě zde se v Kratochvílovi nezapřel někdejší školený a profesionální historik: kde se jiní buď pouštěli do konstruování ryze fiktivních příběhů nebo zcela vědomě volně nakládali s historickou faktografií – čímž se ani netajili (takový postup uplatňoval ve svých prózách Vladimír Körner), Kratochvíl zůstává historické faktografii plně věrný, ba ještě více: věrnost historické faktografii je u něho povýšena na jeden ze základních stavebních prvků jeho románu. Ale právě tím se vymanil z otrocké závislosti na ní: nebyla direktivou, kterou se autor řídil, nýbrž sama se stala základním nástrojem, jímž byl román utvářen. „Pravda historického faktu" a „pravda ideje" tak našla v Kratochvílově díle a zvláště v jeho dilogii ze sedmdesátých let jakousi syntézu.

Bylo by ale zavádějící interpretovat tato konstatování tak, že Kratochvíl prostě v historické faktografii, v popisované době tuto „pravdu" našel: i při jeho velmi obezřetném a citlivém zacházení s historickým faktem zůstávalo dost prosto-

[13] G. Lukács: *Historický román*. Tatran, Bratislava 1976, s. 23n. U nás srov. B. Dokoupil: *Český historický román 1945–1965*. Čs. spisovatel, Praha 1987, s. 20–26.

ru pro hledání kauzálních vztahů, pro interpretaci faktů a jejich zřetězení. Pro takové postupy však nejen zůstal prostor, nýbrž ony samy se staly interpretační nutností. Proto mohl být právě Kratochvílův postup v mnoha ohledech komplikovanější a složitější: jakkoliv k historické faktografii, její interpretaci a pramenům dokázal přidat smyšlené příběhy a osudy fiktivních hrdinů, i ty měly vyrůstat z „ducha" popisované doby, měly ji odrážet v její autenticitě, již v ní – přirozeně – spatřoval autor, měly zkrátka sloužit k výkladu historické doby z doby samé. Což je požadavek, který již druhé století náleží k nejzákladnějším imperativům historiografické práce: spojení Kratochvíla-beletristy a Kratochvíla-historika se zde opět uzavírá. Zdá se, že výklad historické epochy uměleckými, beletristickými prostředky, ovšem výklad, který se svými intencemi výrazně blíží výkladu historiografickému, je tím nejzákladnějším atributem Kratochvílovy svébytnosti v kontextu české historické prózy celé druhé poloviny dvacátého století. Ve starší literatuře snad k němu jistou paralelu může představovat dílo Z. Wintra a do jisté míry a v některých ohledech i romány A. Jiráska. Pokud bychom chtěli přitakat Hrabákovu vznosnému závěru, že Kratochvíl „představuje ve vývoji české historické prózy nový stupeň po klasicích Jiráskovi a Wintrovi"[14], pak by bylo třeba jej vztáhnout především k těmto skutečnostem.

Snad se lze v této souvislosti odvážit i tvrzení, že přinejmenším část Kratochvílových próz ze sedmdesátých let by mohla posloužit jako dílčí dokumentace pro novodobé historiografické diskuze, které v posledních dvou desetiletích znovu zpochybňují jednoznačnou hranici mezi literaturou a historickou vědou, mezi literárním a dějepiseckým nakládáním s historickou matérií. Připomeňme, že od konce sedmdesátých let došlo ve světovém dějepisectví k oživení zájmu o narativní stránku historické vědy a že v devadesátých letech dvacátého století přišly také z historiografie zajímavé a vážně míněné pokusy o zapojení fantazie a fikce do výkladu konkrétní historické doby nebo historického problému, jak to ukazují zejména práce S. Schamy nebo u nás dnes už známější práce švédského historika P. Englunda.[15] Nechceme tím Kratochvíla přeceňovat a pasovat ho do role předchůdce takto uvažujících autorů a teoretiků, tím spíše, že zmíněnou podobnost třeba považovat patrně spíše za vnější a nahodilou. Chce-

---

[14] Hrabák, c. d. (viz pozn. 8), s. 205.

[15] S. Schama: *Dead Certainties (Unwarranted Speculations)*. Granta – Penguin, London 1991; Englund se ovšem proti Schamovi kriticky vymezuje a uvolňuje prostor spíše naraci než fikci. Srov. P. Englund: *Nepokojná léta*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000; k Schamovi a kritice jeho přístupu viz např. K. Windschuttle: *The Killing of History. How literary critics and social theorists are murdering our past*. Free Press, New York – London 1997, s. 227–249. K vývoji a diskuzím o historické naraci v prostředí historické vědy psal v posledním období především J. Topolski: *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*. Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1996.

me jen naznačit, že jeho interpretativní reflexe dějin spadá do dobového kontextu jak literárně uměleckého, tak i historiografického.

To jsou důvody, kterými je i historik veden k tomu, aby románovou dilogii ze sedmdesátých let označil za skutečné vyvrcholení Kratochvílova díla. V samém konstatování tohoto závěru se pak neliší ani od některých literárních teoretiků, ani od Kratochvíla samotného: není náhodou, že dilogií se jeho románové dílo zcela uzavřelo a že tvorba osmdesátých let zůstává v kontextu Kratochvílova díla spíše okrajová. Kratochvíl to ostatně výslovně vyjádřil: měl ovšem přitom na mysli zejména protiválečné memento, jež prohlašoval zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech za hlavní smysl svého díla a jež bylo v biografických prózách o Hollarovi, Thurnovi a Komenském, v populárním přehledu *Malé dějiny válek* (1970) zcela zřetelné, aby v *„Evropách"* dosáhlo výrazového vrcholu. „Nic silnějšího bych už ze sebe nedokázal dostat a opakovat se také nelze," poznamenal k tomu Kratochvíl[16] a po zbylá léta se oddal drobnějším pracím populárním, meditativním a memoárovým.

[16] *Dům na slunci* (viz pozn. 10), s. 173.

Smyčka historie

Spisovatelovo uvažování o světě

JAN DVOŘÁK

Napětí mezi historickým časem a časem literárního díla, které v konkrétní době vzniká a musí se s ní tedy vyrovnávat, je stálou součástí uměleckého procesu. A rovněž i zdrojem individuálních lidských osudů, které ho provázejí. Jak je soudit a spravedlivě poměřovat?

Zatímco intenzita dějinných úseků, vymezená datovanými událostmi, přináší konkretizovaný čas, jenž hned a mnohdy tvrdě zasahuje do života lidí bez možnosti nadhledu, řád tvorby odedávna usiluje o hledání nadčasových souvislostí a věčných principů, které provázejí lidstvo od počátků jeho existence. Pouze je měří nově prožitými skutečnostmi. Mircea Eliade jako jeden z mnoha nazývá tento rozpor dost výstižně svárem mezi metafyzickým posláním spisovatelova údělu a omezujícím „dějinným okamžikem". Píše vyhroceně: „Každý umělecký talent se rodí jako protest proti danému dějinnému okamžiku – ať už je jakýkoli."[1]

Trvalým problémem českého kontextu, z něhož literatura vyrůstá a s nímž je spjata, zůstává, že je právě těsně přimknut k dějinnému okamžiku, jehož determinujícím vlivům se nemůže vyhnout, neboť ten skoro vždy těsně splývá s otázkami osobní i národní identity. Znamená to, že tvůrce permanentně pociťuje tlak zadrhnuté smyčky historie na hrdle lidské individuality, který mu nedovoluje volně vydechnout. Nutí ho to neustále zaujímat stanoviska k aktuálním situacím, vracet se k dávno rozebíraným a přečasto už jinde a jindy vyřešeným otázkám a znovu je zdůrazňovat. Myšlení se uzavírá v tísnivém kruhu. Jsme svědky pokusů o hledání nadčasového poslání tvorby a uzavření se do jejího mikrokosmu, právě tak jako konjunkturálního podléhání omezujícím dobovým tendencím. Je smutnou pravdou, že vyhraněné kontury zmíněných konfliktů poskytly českému umění vydatný a nosný tematický zdroj se zájmem sledovaný v celém světě – a někdy dokonce chápaný jako corpus delicti abstraktně formulovaných kafkovských či orwellovských vizí. Mezní situace, vyostřené konflikty a rea-

[1] M. Eliade: „Psaní a poslání literatury", Literární noviny 2001, č. 10, s. 11.

gence na ně inspirovaly k zobrazení téměř modelových lidských postojů k realitě – od jejího oslavného přijímání a vzývání až k nuancovaným polemikám s ní, od intuitivních gest vzdoru až k přímému odporu, od úniku z ní nebo její okázalé ignorace až k rafinovanému a tvrdému lámání charakterů. Na druhé straně je nepochybné, že přílišné upnutí českého myšlení k probíhajícím dějinným okamžikům, o čemž mimo jiné svědčí mechanická parcelace literárního vývoje do striktně vymezovaných historických úseků, vede mnohdy k omezení širší perspektivy vidění, k prostorové ohraničitelnosti, lokální uzavřenosti, k nedostatku nadhledu a k neschopnosti filozofického zobecňování.

V každém dějinném údobí však objevujeme ucelené tvůrčí koncepce, rozšiřující horizont a směřující neúnavně a neústupně k naplňování onoho vyššího řádu tvorby navzdory provázejícím okolnostem i momentálním trendům. Nejinak je tomu ve dvacetiletí zahrnujícím sedmdesátá a osmdesátá léta, která jsou v českém prostoru nepochybně poznamenána silnou vývojovou retardací a opětovnou diskontinuitou. Nicméně bylo by hrubým zjednodušením, kdybychom složité a bolestné zkoumání historicky „vyčleněné" etapy proměnili v stanovování jednoduchých a nabízejících se opozit, jak se to zhusta děje. Vzniklá díla – a tak tomu bylo vždy – se zhodnocují nikoli pouze okolnostmi zrodu, ale především tím, jak se jejich významy a přínosy jeví z časového odstupu, kdy vstupují do širokých souvislostí a mnohotvárných kontextů.

Z tohoto hlediska stojí určitě za zaznamenání a úvahu průběh formování, osudy a postavení rozsáhlého románového projektu Miroslava Hanuše *Pythagorejské ypsilon*.[2] Přiznám se, že volbu výmluvného příkladu, dokládajícího uvedené tendence, ovlivnila i osobní motivace. Byl jsem svědkem jeho geneze, mnohokrát jsme si o něm s autorem rozprávěli i korespondovali a konfrontovali názory na svou tvorbu a smysl uměleckého usilování vůbec. Vnímal jsem Hanušovy úzkosti, naděje i depresivní stavy, rád jsem naslouchal jeho podmanivému vyprávění o „znepokojivých hostech", kteří ho navštěvovali v bezesných nocích z hloubky věků a lidské paměti. Sledoval jsem prostě zvláštní příběh knihy i života.

Spisovatel počal koncipovat svůj rukopis na počátku sedmdesátých let, tedy v době zvratové společenské situace i osobních problémů. Soumrak vzbuzených nadějí a relativizaci ideologických systémů vnímal prizmatem bohatých zkušeností. Tehdy už třiašedesátiletý autor (1907), žijící trvale v maloměstském prostředí Chrudimě a pozorující hierarchizaci vztahů v typicky českém prostorovém

[2] O díle *Pythagorejské ypsilon* jsem psal ve stati *Neobvyklý román* v časopise OKO 1993, č. 4, kde byl rovněž uveřejněn fragment jedné kapitoly (s. 12–15). Sám Hanuš naposledy o románu veřejně hovořil na I. literární laboratoři, konané 21.–22. září 1993 v Hradci Králové. Jeho zamyšlení je publikováno ve sborníku statí *Hlavní téma: psychologická próza*. Gaudeamus, Hradec Králové 1994, s. 91–96.

vymezení, prošel od svého románového debutu *Na trati je mlha* (1940) složitými peripetiemi českého společenského a kulturního vývoje, které se pochopitelně nemohly neodrazit v jeho díle. Hanušův zralý vstup upoutal především svým důrazem na vysoké morální hodnoty každého jedince. Tyto nároky se zhodnocovaly v době národní existenciální krize, stavějící lidi před složitá osobní dilemata, a inspirovaly tvůrcovy generační druhy. Nadšený Jiří Orten pokládal knihu za generační výpověď směřující do budoucna a oceňoval na ní, že „vyslovuje naši touhu po návratu z útěku, touhu po vrácení toho, čemu lze říkat ‚dosud nenalézané', ale tím, že hledané, přece jsoucí"[3]. Toto úsilí, které lze nazvat typologickou kategorizací, prorůstá následnou Hanušovou tvorbou, jednou se opírá o evokaci modelu chování *(Bílá cesta mužů)*, jindy směřuje k dílčím psychologizujícím analýzám. Logicky neúspěšně musí dopadnout pokusy potlačit vzývaný vypjatý individualismus příklonem k naivně chápané očistné roli kolektivity, jak to nárokovala přicházející padesátá léta.[4] Nicméně záhy se „básník mravního quijotismu", jak ho nazývá Václav Černý, vrací k řešení svého základního problému. V osobě J. A. Komenského nalézá postavu, která naplňuje požadavky fascinujících morálních kvalit, aniž by byla zbavena své lidské podstaty. Zároveň tu stojí osobnost překonávající věčným úsilím o „všenápravu věcí lidských" stísňující a omezující dějinné okamžiky, tak podivuhodně paralelizovatelné s dobou, v níž nedoceněný diptych o Komenském – *Osud národa* (1957), *Poutník v Amsterodamu* (1960) – vzniká. Dnes ho čteme především jako hlubokou a závažnou polemiku s totalitní schematizací dějin i jako vědoucí a prozíravé uvažování nejen o „osudu národa", ale o „osudu lidstva" vůbec. Komenského příklad – jakoby syntetizující vlastnosti a rysy předcházejících hanušovských hrdinů – utvrdil autorovu víru v očistnou úlohu osobností, které silou svého ducha iniciují lidstvo k stálému boji za pravdu a spravedlnost a nikdy se nespokojují s dosaženými výsledky. Naděje je v neustálém hledání. Rovněž tak ho posílil v přesvědčení, že o otázkách dalšího vývoje světa a postavení člověka v něm nelze přemýšlet izolacionisticky, ale že je nutné k nim přistupovat v globálních dimenzích. Na naší planetě neexistují děje, s nimiž je možné se vyrovnat v zúžených rozměrech a měřítcích.

Hanuš tedy dospěl v přesvědčivého zastánce – možno říci – absolutního humanismu. Literatura a umění emocionalizují poznání lidstva – mají proto neza-

---

[3] J. Orten: *Žíhaná kniha*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 232.

[4] Václav Černý, jinak příznivec Hanušovy tvorby, pokládal jeho romány z této doby *Býti zrnkem soli* (1949) a *Setkání na pakku* (1950) za autorské selhání. Napsal: „(...) odmítl snášet onu proklamovanou samotu, do které doba autory zahnala, a prodal se ve jménu slávy." – *První a druhý sešit o existencialismu*. Mladá fronta, Praha 1992, s. 133. Myslím, že příčiny nelze hledat pouze v Hanušově touze po momentálním úspěchu. Ten mu ostatně knihy ani nepřinesly.

datelné a nezaměnitelné poslání. A svým účinkem překonávají prostor a čas. A právě tato neústupnost při prosazování vyšších mravních principů, která našla výraz například v prorockém projevu na ustavujícím sjezdu českých spisovatelů v červnu 1969 a v řadě uspořádaných komeniologických přednášek, způsobila kromě jiného jeho publikační potíže i společenskou izolaci.[5] Jenomže konkretizovaný historický čas, přinášející Čechám další zdrcující tragédii, který starého člověka osudově zasáhl a probíhajícími okamžiky zraňoval, neboť znovu – jako už tolikrát – svědčil o lidské nepoučitelnosti, se rozhodl zralý člověk překonat a vzdorovat mu.

I když si nepřipouštěl, že by se mělo jeho dílo uzavřít, protože měl rozpracováno několik nosných projektů, odhodlal se ke komponování bilancujícího románu, který by jednak shrnul sumu dosavadního životního poznání, jednak tematizoval problematiku dvacátého věku v podobě silného příběhu i filozofujících meditací. Zaujat náročným úkolem, který chápal jako poslání i jako svůj odkaz čtenářům, vybudoval si uzavřený prostor, do něhož dovolil nahlížet jen vybraným „hostům", obohacujícím jeho zření vlastními postřehy. Protrpěná samota samozřejmě neměla ráz „splendid isolation", se znepokojením přijímal impulzy a zvěsti přicházející z denní reality, které nemohly neovlivnit autorovo uvažování.

Ačkoli mělo nepochybně jít o sebezpytovné ohlédnutí, zavrhl Hanuš přímou autobiografičnost, k níž i česká literatura počala silně inklinovat. Přímé spojení autorského subjektu s protagonistou vypravování mu zůstalo cizí. Podobně jako kdysi při práci na rozměrném plátně o Komenském, potřeboval se i nyní opřít o postavu, která by svým životem a činností naplnila jeho představu o rozhodující roli výrazných osobností při směřování lidstva k velkým ideálům. Tentokrát ji objevil ve švédském politikovi a diplomatovi Dagu Hjalmaru Hammarskjöldovi (1905–1961), nositeli Nobelovy ceny za mír, který od roku 1953 ve zvlášť hektických dobách dvacátého století vykonával funkci generálního tajemníka OSN až do své smrti při záhadném leteckém neštěstí. Hanuše fascinoval aktivní Hammarskjöldův vstup do řady krizových konfliktů, oceňoval jeho schopnost neutralizovat vyhrocené situace a koncepčně o nich přemýšlet i jeho pojetí politiky jako oddané služby, nikoli jako prostředku pro ovládnutí světa a probouzení nízkých pudů člověka. Upoutalo ho rovněž to, že byl vrcholným reprezentantem organizace, která představovala pro Hanuše ztělesnění pozitivních ideálů lidstva a poskytovala dostatek příkladů toho, jak lze v rozbouřeném dva-

[5] Jako někteří jiní autoři napsal M. Hanuš překvapivě v druhé půlce sedmdesátých let „kajícný" dopis Svazu českých spisovatelů. Nicméně pokání na začátku a konci je velmi nesmělé a obsah představuje spíš seznámení s tím, na čem autor pracuje. Vylíčení autorova projektu rozhodně nemohlo tehdejší představitele uspokojit, ba právě naopak. O tom svědčí i fakt, že tento dopis – na rozdíl od jiných – nemohl být náležitě propagandisticky využit.

cátém století vzdorovat násilí, nesnášenlivosti, katastrofám, válkám. Ačkoli autorovou ctižádostí od počátku nebylo napsat věcný životopisný román s jedním hrdinou, založený na striktní přesnosti dokumentárních faktů, podstoupil složité a vyčerpávající studium pramenných materiálů. Jejich získávání z různých, přečasto vysloveně ilegálních zdrojů mělo mnohdy vpravdě dramatický průběh, který také ovlivnil jeden z fabulačních plánů. Jako asi málokdo u nás nahlédl i do složek utajovaných či tajných. Shromážděné dokumenty, konfrontované s interpretační literaturou, umožnily autorovi hluboký vhled pod povrch dosavadních komentářů a historických konstatování. Hanuš nejen evokuje průběh konkrétních dějinných událostí, ale pátrá po jejich důsledcích, zajímají ho široké souvislosti – a spřádá také vlastní variantní řešení. V této významové i tvárné rovině vytvořil u nás ojedinělý politický román, dovedně spojující fakticitní základnu s jejím fabulačním domýšlením.

Po dokončení dvourománu o Komenském Hanuš uvedl: „A když jsem dopsal, zůstal mi po něm smutek a nejistota, co si se sebou počnu. Taková setkání se přece neopakují."[6] Vztah podobného spříznění si vybudoval i při komunikaci s Hammarskjöldem. Ze všeho nejdřív si opatřil kolekci jeho portrétů a ten nejvýstižnější vyvěsil ve své pracovně, v níž se vůbec obklopil předměty, které vyvolávaly atmosféru zobrazovaných dějů. Utkvěle hleděl do výrazné tváře s ostře řezanými rysy – potřeboval z ní vyčíst vnitřní pohnutky, které ze slov nelze složit. Ono lidské zdůvěrnění bylo prvním předpokladem k zahájení autorova dialogu s ním. Podobně si počínal i při formování dalších – i epizodních – figur.

Miroslav Hanuš však nesetrval pouze u této hlavní linie románu. Kompozice díla je značně bohatá, komplikovaná a zahrnuje řadu dalších plánů a žánrových postupů. Objevují se tu privátní dramata fiktivních hrdinů, typické jsou prostorové i časové přeskoky, najdeme esejistické vložky a rekonstrukce doplňujících případů. Spisovatel skládá pestrou a kvalitativně rozkolísanou mozaiku, značně otevřenou různým vypravěčským strategiím, při jejímž formování neopovrhne ani přístupy charakteristickými pro dobrodružnou či melodramatickou literaturu. Jako by v obsahové i tvárné rovině překračoval vymezované hranice mezi vysokým a nízkým a odvážně varioval metody a motivy, s nimiž v různých etapách svého uměleckého usilování se střídavými úspěchy pracoval.

Komponování tak nejednoznačného a rozměrného celku znamenalo i pro trpělivého a vyzrálého autora-architekta běh na dlouhé trati. Čtu z jeho dopisů, jak se doslova zmítal v úzkostných stavech. Znovu a znovu uvažoval o myšlenkovém zázemí a vyznění rukopisu: „Ano, pralidská konstanta, ale jak dramatic-

[6] Cituji ze záložky přebalu knihy M. Hanuš: *Poutník v Amsterodamu*. Čs. spisovatel, Praha 1967.

ky bude vrůstat do vztahů, které zatím rekognoskovala science-fiction. Často zahlédnu některá ověřená fakta, která jako transcendentální oblouky podpírají vědecký optimismus Jeansův a etický optimismus otce Teilharda. Proto miluji Daga, statečného muže 21. věku, proto věřím v experimentální nástroj OSN, proto bych si přál, aby literatura jako Dagova politika neváhala riskovat na samém pomezí vývoje, v oblasti nepoznaného."[7] Stále bylo co doplňovat, upřesňovat, objevovaly se nové postavy a dějové zápletky. Podléhal pochybnostem, zda je vůbec s to započaté dílo dokončit a udržet jeho myšlenkovou celistvost. Vlny odhodlání a radosti z podařených stránek a nových objevů střídaly obavy z náročného záměru. Objevoval se strach z neočekávaných okolností, děsila ho možnost fyzického i duševního umdlení. Váhání nesláblo, ani když se přibližovala „poslední tečka". „Dokončil jsem ten poslední čtvrtý díl a teď se zase učím při korektuře škrtat a připadám si jako začátečník, protože ubývající čas nutí k přísnosti. To víš, vždycky se mi také práce nedaří a někdy před ní uteču do nějaké povídky ze strachu, aby docela nezapadla. Teď si ukrádám čas pro Polemiku s Teilhardem, snad by z toho jednou mohla být menší sci-fi. Je to odpověď na kdesi přečtenou větu, která mě pobouřila, že prý je možno vypěstovat plemeno lidí lhostejných ke svobodě jako plemeno bezrohých krav. Nevím, co z toho vyvedu, ale potřebuji se vyhrabat z té deprese..."

Pythagorejské ypsilon se stalo Hanušovým osudovým znamením – nebojím se užít té nadsázky. „Pythagorejské ypsilon je ovšem řeka, v níž se topím, ale v poslední době mám pocit, že je to v podstatě uzavřeno. A tak znovu pročítám a škrtám, aby to mělo přijatelnější rozměr. Při těch opětovných korekturách jsem našel několik nedomyšleností a tak často nezbývalo, než několik stránek doplnit. Kolikrát jsem si myslil, že jsem na konci, a hned potom mi napadlo nové překvapující řešení. Jistě proto, že jsem se nikdy dosud nepokoušel psát na tak rozlehlé ploše, o tolika lidech. Někteří mě vázali ke skutečnosti, jiní mi nabízeli svobodu volné fikce: ale to dvojí bylo třeba sjednotit, aby to nebyla jen literatura faktu, ale živý román. Snad, snad. Nevím, ale zásadně už nic nebudu a nemohu měnit. Teď už je to záležitost formy a – **času**, abych to přepsal."

Opus se mu tedy podařilo zhruba po jedenácti letech ukončit. Navzdory přesvědčení, že je v definitivním tvaru, se k němu ani pak nepřestal vracet až do své smrti (1995). Zdánlivě hotový rukopis pořád obohacoval, dokonce uvažoval i o možném zkracování či větší emancipaci jednotlivých částí.

Při všech možných výhradách leží před námi ojedinělé dílo české literatury, které splňuje Eliadovy nároky. Jde o pronikavou a prorockou úvahu o dvacátém

[7] Tato a další citace jsou z osobní korespondence s autorem.

století v lecčems předjímající skutečnosti, které se dnes naplňují. Román výrazně překročil lokální vymezenost a omezenost. Vytvořil vizi budoucnosti, jež vyzývá k polemice.

Je paradoxní – a zároveň pro český kontext příznačné, že i přes změnu společenských poměrů Hanušovo poselství nedoputovalo k lidem. Rukopis – odkaz čítající víc jak tisíc stran odpočívá – navzdory aktuálnosti – v literárním archívu, pokryt prachem.

Téma „zprostředkovanosti“

PETR POSLEDNÍ

Pohlédneme-li na východočeskou prózu v osmdesátých letech „napříč“ celým spektrem žánrových forem, nemůže nám uniknout zřejmý fakt, že v tehdejší oficiálně povolené tvorbě převažují dvě tendence. Na jedné straně mnozí autoři navazují na literární tradice regionu a snaží se prohloubit povědomí o svém kraji, na straně druhé stejně početní autoři vycházejí vstříc dobovému požadavku „zobrazit každodenní skutečnost“ a chápou „psaní“ jako hledání nových podnětů v pracovním prostředí, mezi obyvateli panelových domů, uprostřed nastupující generace. Ale jen málokdo vidí v literatuře zároveň noetický problém, nesnadné vymezování vlastní identity, kdy je zapotřebí rozlišit ideologickou propagandu od skupinové kulturní paměti a jedinečného myšlení subjektu. Jen zřídka se objevují díla, která proti odcizenému pohledu na svět stavějí opravdovou vůli „píšícího“ být sám sebou, zdůrazňují společné estetické cítění subjektu s určitou komunitou a odvažují se posunout kulturní symboly kraje do jiné polohy.

Ne náhodou jednu z prvních výjimek nacházíme v historické próze, překonávající dlouhá léta převládající „jiráskovský model“ vyprávění. Po Šotolově *Tovaryšstvu Ježíšovu* a jeho hře s myšlenkovými konvencemi už sotva může historický žánr vystupovat v regionu v tradiční podobě, sotva se může vrátit k popisnosti sloužící iluzi objektivní pravdy. A přece na Šotolův podnět navazuje až Jan Žáček v próze *Apokryf o hraběti Šporkovi a Epilog*[1] z roku 1988. Teprve ke konci dvacetiletí po „pražském jaru“ znovu čteme sebezpytující konfesi.

Žáček zobrazuje „období temna“ na kukském zámku s ústřední postavou jansenisty Františka Antonína Šporka prostřednictvím „přímého svědka“ – kněze vykonávajícího funkci hraběcího knihovníka a příležitostného překladatele. Autor přitom stylizuje jeho dobovou výpověď jako „dopis“ příteli, korespondenci psanou s odstupem dvaadvaceti let od posledního setkání s adresátem. Už takovouto výchozí pozicí vypravěče a postavy v jedné osobě znamenající „svědectví“ a zároveň „formulování“ vlastního názoru spisovatel obnažuje dramatické zauzlení jakéhokoliv pohledu jedince na společenský vývoj. Hned v expozici románu dává najevo, jak se jedincova úzká perspektiva dostává do rozporu s objektivně nutným širokým

[1] J. Žáček: *Apokryf o hraběti Šporkovi a Epilog*. Melantrich, Praha, 1988.

horizontem, jak subjektivita prožitku naráží na hradbu obecných zákonitostí dějin a každé poznání znamená především pracné budování kritického nadhledu.

Spisovatel navíc spojuje výchozí vypravěčskou pozici s víceznačným hlediskem „člověka na cestě", s postavou „svědka", který Kuksem z počátku osmnáctého století jenom prochází a může být ve své příležitostné práci kdykoli někým nahrazen. Spojuje ji také s pohledem „pozorovatele" a „komentátora" společenského dění, se zorným úhlem jedince, jenž do posuzovaných situací zřídka přímo zasahuje a postupně se spíše stává předmětem tajné manipulace, neboť zná poměry na zámku a v okolí lépe, než by si někdo přál. Ostatně výmluvné je i pozorované prostředí, které poskytuje dost příležitostí k tomu, aby se „pozorovatelovo" a „komentátorovo" postavení s uplývajícím časem zdramatizovalo. Kukské prostředí představuje výseč společenského života „na rozhraní" krkonošského podhůří a polabské nížiny, Šporkova jansenistického působení a jezuitské protireformační moci soustředěné do Zírče, českých poměrů ve vnitrozemí a v pohraničních horách, života „na křižovatce" různých duchovních proudů – od radikálního katolicismu přes jansenismus k Jednotě bratrské a valdenským pikartům. A vypravěč – knihovník, vychovaný Tovaryšstvem Ježíšovým, musí vlastní erudici s prostředím konfrontovat, musí se názorově vůči svému okolí vymezit.

Jakkoli si vypravěč po letech uvědomuje dvojí existenční vázanost kukské práce, jednak závislost na Šporkovi, jednak na jezuitech, v následujících kapitolách mění svědecké vyprávění čím dál tím více na osobní zpověď, na dialog se sebou samým, na bilanci svého života. Sebezpytování má ozřejmit ani ne tolik jedno období, ale hlavně smysl životního směřování, roli víry vystavené náporu politických a mravních střetů. Proto Žáček soustřeďuje pozornost na klíčový topos „hory jako obřadního místa", topos náboženské iniciace, a ten klade do měnících se významových souvislostí tak, aby rozkryl jeho původní několikeré zakotvení. Nechává vypravěče vzpomínat na otce, který psával dopisy z Katalánska o hoře Montserrat, kde sv. Ignác podle legendy zasvětil svou zbroj před obrazem Panny Marie, a každé setkání s tímto poutním místem bylo pro otce duchovní posilou, následuje vypravěče do Paříže jeho mládí, kdy první kroky vedly na Montmartre – Horu mučedníků – a k seznámení s jansenistou Valeurem, znalcem Corneillova a Racinova díla, provází vypravěče na cestě do Opočna, kdy zabloudí v horách a nechtěně vyruší „heretiky" při tajné zbožnosti, anebo spolu s hrdinou naslouchá na kopci za Kuksem Antonínu Koniášovi, spolužáku z jezuitské koleje, vydávajícímu se za vypravěčova přítele. A především očima našeho hrdiny pohlíží na kraj z kukského návrší, z místa meditací prověřujících pravý smysl víry.

Několikeré zakotvení toposu „hory jako obřadního místa", toposu náboženské iniciace osvětluje různé podoby víry, pokaždé však i zdůrazňuje její lidský rozměr.

Ať už jde o víru prohlubovanou synovským vztahem k otci, ať jde o víru spjatou s uměleckým osvícením nebo s poznáním „heretiků" vyvolávajících lítost, vždy zbožnost znamená další projev lásky k člověku nebo projev překonávání vlastních slabostí. Víra ve spojitosti s několikerým zakotvením toposu „obřadního místa" nedovoluje také vidět skutečnost schematicky, jako střet protikladných principů, ale naopak „změkčuje" nazírání na svět, činí každý pohled citlivějším vůči významovým nuancím. Dobře je to patrné na vypravěčově vztahu k soupeřícím stranám. Stejně jako Špork není ve svém mecenášství ke zvaným umělcům nebo ve vystupování proti jezuitům vždy bez kazu a mnohé postoje motivuje jenom zálibou v intrikách, ani Tovaryšstvo Ježíšovo nepředstavuje pouze odsouzeníhodný řád rekatolizující Čechy, ale imponuje pisateli vzdělaností a snahou přiblížit se každodennímu životu obyčejných lidí. Díky vypravěčovu citu pro nuance pak vidíme i symbolickou postavu Koniáše „civilněji", jako rozporuplnou bytost.

K takovému vědomí ovšem vypravěč dospívá – v Žáčkově podání – právě až z časového odstupu, teprve tehdy, kdy bilancuje celý život, kdy rekonstruuje minulost v širokých souvislostech barokního myšlení vůbec. A rovněž tehdy, kdy si musí klást otázku „věrnosti a zrady" a uvažuje o „příteli" jako o prokazatelném viníku dlouho připravovaného zásahu Tovaryšstva proti Šporkovi. Časový odstup je pro pisatele výzvou nejen k referování o minulých událostech, nýbrž i k sebereflexím a dokonce ke konfesní obhajobě vlastních názorů. Svůj postoj ke světu si vypravěč ujasňuje až během psaní a díky více či méně výstižným formulacím. Až nutnost nazřít souvislosti v celé jejich šíři otevírá skutečně mnohé problémy života a představuje zkoušku pisatelovy schopnosti dospět k hodnotícímu nadhledu. Potvrzuje to i *Epilog*, pointující předchozí kapitoly. Vypravěč v něm prozrazuje, že „dopis" nebyl nikdy odeslán a sloužil jako vlastní zpověď, jako dialog se sebou samým. Navíc pisatel ještě zvětšuje časový odstup a vnímá „dopis" jako „vyprávění ve vyprávění".

Rekonstrukce minulosti jako „forma psaní" obrací naši pozornost k vypravěčově dikci. I když pisatel ve vyprávění dodržuje tradiční chronologii, jen občas přerušovanou digresemi, neustále střídá předmět výpovědi – nejprve „vnější" svět, vzápětí svět „vnitřní" –, soustavně také mění minulý čas na čas přítomný a zdůrazňuje dnešní zorný úhel, vázaný na komunikační situaci. Obraz zpřítomňované minulosti vyvstává před námi „zde" a „nyní" podle toho, zda se narátor omezuje na konstatování nebo zda vkládá do výpovědi otázky a zvolání, zda mění modalitu vět. Minulé obsahy dostávají zřetelné kontury v závislosti na tom, jestli pisatel zařazuje do souvětí vsuvky nebo pozdržuje tok myšlenek pomlčkami, zda nad textem cítí potřebu věc domyslet anebo vyložit postřeh z nového úhlu. Někdejší zážitky tak dostávají podobu otevřené a nikdy nekon-

čící historie, minulost se představuje jako „život v řeči". Naše zkušenost získává smysl podle toho, co o ní dovedeme říci.

Žáčkův *Apokryf o hraběti Šporkovi a Epilog* nepochybně polemizuje s předchozími autory historické prózy spjaté s východními Čechami – s Jiráskem, Durychem i Šotolou – a posouvá nejnovější paradigma této beletrie – „hru s myšlenkovými konvencemi" – do jiné polohy, k významovému vzorci „rekonstrukce historické zprostředkovanosti". Daří se mu dospět k odlišnému typu vyprávění díky přehodnocení horáckého sociolektu. Jiná poloha žánru se před ním objevuje v situaci, kdy domýšlí Šotolův podnět a pod vlivem postmoderních tendencí české prózy osmdesátých let dovádí obraz „hor" jako měřítka nazírání na skutečnost k „horám" jako měřítku identity vyprávějícího subjektu, kdy se rekonstrukce minulosti ve spojení s horáckým citem pro „rozhraní" lidských věcí stává „životem v řeči".

Druhou výjimku nacházíme v próze „ze současnosti", vyrovnávající se s „vývojovou koncepcí" poválečné beletrie a hledající inspirační zdroje i v „dialogickém vyprávění". Z převažujících tendencí vybočuje román královehradeckého autora Jana Dvořáka *Odvrácená strana obrazu*[2] z roku 1983. Autor totiž autobiograficky laděné vyprávění posouvá na samu hranici umělecké beletrie a literatury faktu, těží z věrohodných údajů i rozvíjí fiktivní příběh. Pojímá také beletrizovaný životopis česko-francouzského malíře Otakara Kubína jako problém zachytitelnosti výtvarného projevu slovy vůbec, vidí v něm impulz, který ukazuje vyprávějícímu „cestu k sobě samému", ke kořenům vlastní spisovatelské dráhy, spatřuje v něm příležitost k úvahám o souzvuku různých uměleckých oblastí, o překlenutí rozdílných časů a prostorů.

Dvořákovo vyprávění začíná nenápadně, jako tradiční reprodukce myšlenkových pochodů českého malíře v cizině. Do Kubínova světa vstupujeme prostřednictvím ich-formy narace, díky pohledu na skutečnost očima zobrazované postavy. Zdá se nám, že spolu s touto postavou prožíváme všechny rozpory tvůrčího procesu, provázeného pochybnostmi o smyslu vznikajícího díla, že spolu s malířem vzpomínáme na vzdálený domov v moravských Boskovicích a toužíme podívat se znovu do staré vlasti. Nápadnými se stávají až místní a časové údaje – třeba úvodní „Simiane 1934" nebo později „Paříž 1935", navozující představu deníkových záznamů, stejně jako se nápadnými stávají až „citáty" z dopisů posílaných Kubínovi do Francie neznámým ctitelem krajinářství z Litomyšle a z malířových odpovědí na ně. Deníkové záznamy otevírají příběh sbližování cizích lidí prostřednictvím umění, díky podobné vnímavosti anebo analogickým život-

[2] J. Dvořák: *Odvrácená strana obrazu*. Kruh, Hradec Králové 1983.

ním postojům, příběh mimořádné síly obraznosti, která překonává profesní a generační rozdíly a působí jako most mezi vzdálenými zeměmi.

Nedejme se však svést k prvoplánové četbě. Základní vypravěčská perspektiva románu vyvstane ve chvíli, kdy si povšimneme drobných podkapitol, zpočátku zvaných „intermezza", později odlišně *Narození*, *Pohyby*, *Události*, anebo ve druhé polovině knížky opět variačně – *vzpomínky*, *setkání*, *stopy*. Do románu nyní vstupuje druhý vypravěč, blízký autorského podmětu, nesoucí rysy Dvořákovy autobiografie. Nejde ale o pouhé střídání různých subjektů, ani o křížení dvou tematických pásem. Druhý vypravěč z dnešního časového odstupu rekonstruuje Kubínovy záznamy, stylizuje tuto postavu, snaží se vžít do malířova světa a brát v potaz umělcovo soukromí i sociální okolnosti tvorby. Opírá se přitom o zlomky korespondence, „začítá se" do starých fotografií, vzpomíná na rozhovory s otcem, matkou a bratrem. Zpočátku životopisně zaměřený román o velkém umělci se tak mění na román o vyrovnávání se našeho současníka s „cizím" výtvarným projevem a nejbližší rodinou, o úloze paměti a roli obraznosti, o vnímání jiných verzí bytí, které mohou mít – konec konců – mnoho společného.

Dvořákovo vyprávění ovšem nabízí ještě další významový rozměr, související s „horáckým" povědomím. Přestože v prvních kapitolách padne pouze jedna zmínka o Litomyšli, prostupuje celý příběh o sbližování vzdálených lidí prostřednictvím umění a celou historii sebepoznání několika postav také senzitivita známá z podhorského maloměsta. Přestože oba vypravěčské subjekty mluví převážně o svém světě – Kubín o Provence, autorský narátor o rodičích –, řídí se vnímavostí vloženou do jejich představ oním podmětem v pozadí a žijí neustálou konfrontací blízkého se vzdáleným, domácího s cizím, všedního s výjimečným, reálného s fiktivním. Výchozí polaritu vnímání zároveň provází snaha překlenout zmíněné protiklady, najít průsečík rozporů. Jako kdyby se v jejich senzitivitě opačné póly přitahovaly a „pozitiv" nemohl existovat bez „negativu". Dvojakost pocitů nebo myšlenek vyvěrá z téhož „jádra" – ze života na pomezí zemského a kosmického, lidského a přírodního, poznatelného a tajemného. Proto může otec – litomyšlský matematik – stejně jako později mladší syn – spisovatel – s takovým pochopením pozorovat Kubínův obraz. Ve ctitelových očích – a v očích nové generace – se do malířovy vize moře stýkajícího se s oblohou promítá táž hloubka a týž prostor, jaké člověk z podhorského maloměsta vidí na hřebenech Orlických hor a Vysočiny. A naopak – ani moravskému krajináři, vtělujícímu v Provence do obrazu moře svůj prožitek stálosti i proměnlivosti bytí, není zcela cizí smysl pro „výšky".

Polarita vnímání světa různými postavami ovšem vede ke stále hlubšímu pohledu na skutečnost, nutí je přiblížit se k podstatě věci. Kubín si po setkáních s rodáky výrazněji uvědomuje, že jeho „češství" opravdu ovlivňuje malování bez

ohledu na to, kde právě žije, litomyšlský profesor geometrie po přestěhování rodiny do Prahy zase dospívá k názoru, že analogie matematického myšlení a malířské tvorby, spočívající v objevné fantazii, by měly změnit celý systém poválečného vzdělání. A posléze sám autorský vypravěč s uplývajícím časem zjišťuje, jaký je rozdíl mezi zprostředkovaným poznáním malířství a bezprostřední zkušeností. Nejen vydává dětský „časopis", který nabízí k četbě Kubínovi, nýbrž stává se svědkem malého „zázraku" – sleduje umělce přímo při práci, kdy z „ničeho" vzniká „nový svět". Začíná tušit to nejdůležitější: umění je lidské právě tím, jak zhmotňuje autorovu vizi a nabízí vnímateli společný prožitek.

Významové přesahy Dvořákova románu – sbližování různých hledisek a nacházení vlastní identity – vyvěrají z celého stylu vyprávění. Jestliže zpočátku vnášejí přehledné souvislosti do obrazu světa právě Kubínovy „záznamy", zatímco poznámky autorského vypravěče představují jen neuspořádané fragmenty dojmů, ve druhé polovině knížky se způsob výpovědi v obou vypravěčských pásmech vyrovnává. Zrání autorovy osobnosti se projevuje tím, jak dovede formulovat vztah jedinečného a obecného, jak získává hodnotící nadhled.

Vyrovnávání se s vlastními zážitky připravuje půdu pro závěrečnou podkapitolu *Prolínání*. Autorský vypravěč v Kubínových krajinách nachází sám sebe, setkává se v nich se svou touhou tvořit, vstupovat do jiných světů, převtělovat se do dalších postav. Ale nachází přitom sám sebe proto, že o vlastních zážitcích píše a že od běžných poznámek přechází k malému eseji. Uvědomuje si svou identitu v okamžicích, kdy má formulace ve své moci, kdy tlumí první impulz a místo toho dávkuje expresivitu mezi konstatování, vyprávění, otázky a zvolání. A kdy v jiné podobě opakuje tvořivost rodičů a bratra, zachovávající kontinuitu lidského porozumění.

Obě východočeské výjimky osmdesátých let mají přes žánrové rozdíly mnoho společného. Objevují problém „zprostředkovanosti" poznání díky tomu, že konfrontují vypravěčské subjekty s horáckým povědomím, že rozkrývají významy toposu „hor" během přehodnocování prostoru jedincova bytí a kolektivního estetického cítění určité komunity. Nabízejí-li přitom i jistá východiska a činí-li tak posunem kulturních symbolů do nové polohy, vstupují na cestu, na níž se dají vedoucí tendence východočeské prózy sledovaného období syntetizovat. Návraty k tradicím kraje nevylučují zároveň hlubší ponor do přítomného postavení autorského vypravěče, vědomí závažného poselství minulosti naopak může posílit sebekritické reflexe píšícího subjektu.

V

Ukřižování a zmrtvýchvstání dětské poezie v normalizačním dvacetiletí

JAROSLAV TOMAN

Normalizace české literatury pro děti a mládež paradoxně snad nejcitelněji postihla právě dětskou poezii sedmdesátých let. Nejvíce tabuizovaných básníků totiž náleželo k příslušníkům střední a mladší generace, vesměs debutujících v šedesátých letech, kteří svými díly představovali její nejvýraznější umělecké hodnoty, mnohdy i významné tvůrce moderní české poezie vůbec.[1] V prvním posrpnovém desetiletí své verše pro děti de facto nesměli oficiálně vydávat např. Josef Brukner, Ladislav Dvořák, Bohumila Grögerová, Jiří Havel, Josef Hiršal, Jiří Kolář, Jaroslav Seifert, Karel Šiktanc, Pavel Šrut nebo Ivo Štuka. K nim přibyli i editoři zdařilých básnických antologií pro mládež ze šedesátých let – Antonín Brousek, Jana Štroblová a Zdeněk Heřman. Mezi prohibitními autory se ocitli také poúnorový kulturní ideolog Vlastimil Maršíček a slibný debutant Ludvík Středa. Mnozí z těchto básníků v sedmdesátých, případně osmdesátých letech omezeně publikovali v dětských časopisech, psali doprovodné verše k leporelovým obrázkům a omalovánkám, nezřídka v anonymitě nebo pod pseudonymem (Havel, Štuka), jejich sbírky sporadicky vycházely v samizdatových edicích (I. M. Jirous) či exilových nakladatelstvích (Brukner, Seifert). Knížky některých později zakázaných autorů, důstojně reprezentujících dominantní kainarovsko-krieblovský typ dětské poezie šedesátých let, stačily jakoby zázrakem vyjít ještě na počátku let sedmdesátých (V. Maršíček, *Radovánky*, 1971; L. Středa, *Z holubí pošty*, 1971; J. Havel, *Člověče, nemrač se*, 1972; L. Dvořák, *Omluvenky pro žáky poškoláky*, 1972). Řada etablovaných dětských básníků šedesátých let se po roce 1968 nadlouho odmlčela (I. Borská, J. Hanzlík, Z. Kriebel, M. Lukešová). Jejich

[1] Podrobněji viz J. Toman: „Šedesátá léta a dětská poezie", in: R. Denemarková (ed.): *Zlatá šedesátá*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 1999, s. 197–205; „Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika", in: J. Wiendl (ed.): *Normy normalizace*. Ústav pro českou literaturu AV ČR – Slezská univerzita, Praha – Opava 1996, s. 75–81.

nové básnické skladby se na knižním trhu objevily až v tolerantnějším kulturněpolitickém ovzduší osmdesátých let.

V posrpnové poezii sice ještě doznívala tvorba hrubínovsko-čarkovského ladění, kulminující v letech padesátých,[2] ale ta již nic objevného nepřinesla. Nové verše pro děti vydali Hrubínovi generační vrstevníci František Nechvátal (*Rosa, rosa, rosička*, 1972) a Ladislav Stehlík (*Zvířata a zvířátka*, 1976), z mladších autorů pak Jindřich Hilčr (*Bílý čáp*, 1974), z rukopisné pozůstalosti vyšly básně Jana Nohy (*Cesta do Veselí*, 1971). Rustikálně-folklorní poetiku, z níž vzešli, přesáhli svými ojedinělými uměleckými výboji pouze J. Hilčr a L. Stehlík. V Hilčrově sbírce se vedle drobných říkadlových útvarů vyskytuje také intimní lyrika složitější obraznosti, rozšířená o dětské minipříběhy. Stehlík koncipoval svou knihu veršů pro nejmenší v návaznosti na vlastní básnickou tvorbu padesátých a šedesátých let, inspirován národní výtvarnou tradicí. Jeho rytmická čtyřverší, doprovázející veselé obrázky J. Lady s antropomorfizovanými zvířecími motivy, vytvářejí netradiční bajkové portréty zvířat, ozvláštněné překvapivou pointou, laskavým humorem, nonsensem a kalambúrem.

Nedostatek původních básnických textů pro děti v sedmdesátých letech zprvu suplovaly výbory z klasického díla převážně již nežijících tvůrců poúnorového období, preferovaných edičními záměry nakladatelství i literární kritikou a pojímaných jako žádoucí protiváha formálně samoúčelné a společensky neangažované dětské poezie šedesátých let: F. Branislava (*Básně dětem*, 1971), J. Čarka (*Čarokruh*, 1971), J. Nohy (*Okénko do nebe*, 1972), F. Hrubína (*Dětem*, 1974), F. Nechvátala (*V mámině náručí*, 1978) a jiných.

Zatímco tzv. oficiální básnictví pro dospělé se po srpnu 1968 násilně ideologizovalo podle stranických direktiv a usnesení,[3] neboli – řečeno dobovou totalitní frazeologií – počalo negovat „některé nápadné mentální poruchy lyrické tvorby šedesátých let", vracelo se k aktualizovanému odkazu průkopníků české socialistické poezie[4] a jeho estetickou hodnotu i nosnou perspektivu postupně suplovala veršovaná tvorba nezávislá,[5] nové básnické sbírky psané pro děti se

---

[2] Srov. J. Toman: „František Hrubín a dětská poezie v letech 1945–1948", in: P. Hruška (ed.): *Rok 1947*. Ústav pro českou literaturu, Praha 1998, s. 297–305.

[3] Srov. např. Z. Kožmín–J. Trávníček: *Česká poezie od 40. let do současnosti*. Masarykova univerzita, Brno 1994, s. 120–122; J. Urbanec: „K české poezii sedmdesátých let a R. Svoboda: Prométheus po Poučení z krizového vývoje. K jednomu toposu české normalizační poezie", in J. Wienal (ed.): *Normy normalizace*. Ústav pro českou literaturu AV ČR – Slezská univerzita, Praha – Opava 1996, s. 44–47 a 50–57.

[4] J. Peterka: „Tendence a problémy poezie 70. let", *Česká literatura* 1976, s. 200–216. Např. Dny české poezie v roce 1975 byly zaměřeny na propagaci básnické tvorby S. K. Neumanna, J. Wolkra, V. Nezvala a V. Závady.

[5] Zevrubněji viz Z. Kožmín–J. Trávníček, c. d., s. 79–136.

zpravidla stávaly vítanými produkty normalizovaných domácích nakladatelství. Samizdatová a exilová poezie tu měla zastoupení jen okrajové.

Přesto původní básnická tvorba adresovaná dětem, zvláště v prvém posrpnovém decenniu, živořila. Již na počátku sedmdesátých let se octla v krizi, z níž se jen obtížně vymaňovala. Její stagnaci brzy zaznamenala i tehdejší oficiální literární kritika. „O verších pro děti, které bývaly chloubou našeho dětského písemnictví, lze sotva mluvit, nahradilo je ubožácké blábolení," rozhořčuje se na stránkách teoretického časopisu o dětské literatuře *Zlatý máj* v roce 1971 kritik a ředitel nakladatelství Albatros Václav Stejskal.[6] „Ale i v oblasti poezie je poměrně temno. Děsím se nad jejím edičním zkomíráním. Na její nedostatek by si mohly děti zvyknout," neskrývá své obavy v témže periodiku a roce spisovatel a veřejný činitel Bohumil Říha.[7]

Kritickou reflexi stavu a vývoje dětské literatury za období „vymezené dvěma stranickými sjezdy (1971–1975)" přináší stať Otakara Chaloupky uveřejněná ve *Zlatém máji* roku 1976.[8] Zpřízvučnění ideové, světonázorové a socialistické výchovy dětského čtenáře v intencích stranické kulturní politiky a odkaz na závěry pléna ÚV KSČ o komunistické výchově mladé generace z roku 1973 již prozrazují zřetelnou normalizační koncepci. Podle kritika oživuje „poněkud chudou oblast poezie pro děti" především nová básnická skladba M. Floriana *Třesky plesky* (1972).

Ze stejných ideologických pozic jako O. Chaloupka přistupuje v odborném tisku k celkovému hodnocení dětské literatury a poezie sedmdesátých let kritik Jaroslav Voráček.[9] Za hlavní integrující princip v písemnictví pro děti a mládež považuje socialistickorealistický způsob zobrazení skutečnosti. Rezolutně odmítá výlučně literární pojetí děl, preferované na úkor jejich ideovosti a společenské angažovanosti. Při reflektování dětské poezie věnuje největší pozornost tvorbě M. Floriana, „nejvýznamnějšího soudobého básníka pro děti", oceňuje také sbírku J. Hilčra *Bílý čáp*, jmenuje i V. Maršíčka, J. Vodňanského a L. Štíplovou. Voráčkovo hodnocení je nekonzistentní, obsahuje mnoho věcných nepřesností. Na postižení vývojového procesu dětského básnictví sedmdesátých let autor zcela rezignoval.

Podobně zjednodušený a torzovitý obraz básnické tvorby pro děti sedmdesátých let představuje i významná dobová literárněvědná publikace *Kontury čes-*

---

[6] V. Stejskal: „Anketa", *Zlatý máj* 1971, č. 3, s. 155.

[7] B. Říha: „Anketa", *Zlatý máj* 1971, č. 4, s. 241.

[8] O. Chaloupka: „Upevňování hodnot literatury pro děti mezi dvěma sjezdy", *Zlatý máj* 1976, č. 4, s. 224–229, cit. s. 225.

[9] J. Voráček: „Tradice a současnost české literatury. Za socialistickou literaturu", *Zlatý máj* 1978, č. 9, s. 609–616, cit. s. 616.

ké literatury pro děti a mládež.[10] Původní dětská poezie je tu redukována pouze na „osamocené" dílo M. Floriana.

Ve značně prořídlé poezii sedmdesátých let určené dětem vskutku dominovala tvorba tohoto autora, navíc glorifikovaná oficiální kritikou.[11] Florian v tomto období završuje své nesporně osobité a umělecky vytříbené dílo, oscilující mezi tradicí a modernou, jedinou původní sbírkou *Třesky plesky* (1972) a kompletním souborem dosavadních tří skladeb, nazvaném *Jaro, napověz* (1977, rozš. 1981), doplněným o oddíl *Když se nikdo nedívá*. Jeho nová poezie, v níž dochází k nápadnému sbližování jeho veršů pro děti a pro dospělé, je především přírodní lyrikou, poetizující proměny jednotlivých ročních dob. Zahrnuje jednak hravá a melodická říkadla, založená na vtipu, imaginaci, představových asociacích a humorných slovních hříčkách, jednak ryzí lyrické básně s nevšední metaforikou, ozvláštňující každodenní realitu. Autor tenduje k druhému typu básnického tvoření.

K Florianově poetice má v sedmdesátých letech blízko Jiří Václav Svoboda, především svou sbírkou *Pampelíšek. Kniha modrého pána* (1971). Jeho umělecké zrání, totiž výrazný posun od schematismu padesátých let k básnické kvalitě, markantně dokládá výbor *Síťka na motýly* (1974). Tradiční přírodní náměty a motivy jsou v jeho říkadlovém verši zprostředkovány nekonvenční obrazností, tvárnou vynalézavostí, bohatými rýmovými variacemi a spoji, hrou s jazykem, dramatickým dialogem a zvukomalbou. Svoboda zde prokazuje vzácnou schopnost vžít se do dětské mysli, adekvátně a přirozeně s dítětem komunikovat.

Jako básník pro děti byl dobovou kritikou nedoceněn také Jan Vodňanský, autor sbírky *Šlo povidlo na vandr* (1974). Zakládá ji na tvůrčím principu sémanticky aktualizovaného říkadla, na neobvyklých motivech, nonsensových paradoxech, rozverné hravosti, vtipném nápadu a zpěvnosti.

Na počátku normalizačního období vznikaly i jedinečné verše Emanuela Frynty určené dětským čtenářům. V knižní podobě však vyšly až po jeho smrti, na sklonku osmdesátých let.

Jako výjimečná a překvapivě aktuální se jeví v kontextu dětské poezie sedmdesátých let sbírka Norberta Frýda *Květovaný kůň*, s podtitulkem *Básně, hry, rýmovačky* (1975). Zrodila se již za nacistické okupace (1942). Autor ji pojal jako abecedně uspořádané pásmo veršů se záměrem poskytnout tehdejším diskriminovaným židovským dětem přitažlivou didaktickou pomůcku. Básně byly také zhu-

---

[10] O. Chaloupka – J. Voráček: *Kontury české literatury pro děti a mládež.* Albatros, Praha 1984 (2., rozš. vyd.), s. 386–388.

[11] Viz stati K. Motyky: „Miroslav Florian dětem i dospělým", *Zlatý máj* 1981, č. 5, s. 271–274; „Básníku, napověz", *Zlatý máj* 1984, č. 1, s. 9–16.

debněny. Kromě dobové symboliky, aluzí a alegorických obrazů vyjadřujících naději v přežití a víru ve vítězství spravedlnosti a humanity nalézáme v této Frýdově skladbě nečekaně moderní poetiku, srovnatelnou s paralelně vytvářenými básnickými debuty F. Hrubína (*Říkejte si se mnou*, 1943) a F. Halase (oddíl *Do usínání* ve sbírce *Ladění*, 1942), psanými pro děti. Svým civilistním pojetím a motivy všedního dne, slovními hříčkami, vtipem, hovorovým jazykem, slovesně-dramatickou a hudební syntézou daleko předběhla dobu svého vzniku.

K renesanci posrpnové dětské poezie, obnovující kontinuitu s halasovsko-nezvalovskou poetikou a s typem nonsensového verše šedesátých let, u nás dochází až v roce 1978, především zásluhou dvou nejvýraznějších debutantů – představitelů nejmladší básnické generace Jiřího Žáčka a Michala Černíka. Jejich tvorba pak kvantitativně i hodnotově kulminuje v osmdesátých letech.

V Žáčkově brilantní prvotině *Aprílová škola* (1978) se již vyhranily osobité rysy jeho poetiky: jazyková hra, nonsensový humor, nekonvenční motivika a obraznost, slovní ekvilibristika, fantazijně-imaginativní způsob tvoření, formální vynalézavost a identifikace se světem moderního dětství.

M. Černík se ve svém debutu *Kdy má pampeliška svátek* (1978) navrací k modelu folklorního říkadla a k čarkovské přírodní lyrice, spjaté s venkovským prostředím, harmonickým domovem a se silným emotivním akcentem. Tuto tradici však překračuje komplikovanější tropikou, fantazijní hrou, humorem, prozaizací verše i strofickou variabilitou.

Ojedinělou, leč umělecky nepřehlédnutelnou sbírkou *O čem si budeme povídat* (1978), určenou vyzrálejším dětským čtenářům, vstoupil do hájemství poezie pro děti na konci sedmdesátých let také Karel Boušek. V klasickém verši seifertovské dikce bez zábran uplatňuje poetiku své dosavadní básnické tvorby pro dospělé, promítající se do náročné obraznosti, motivů české krajiny a domova, reflexivních reminiscencí, evokací vlastního dětství a přitakání kladným životním hodnotám.

Roli dětského básníka ovšem nezvládl Josef Jelen. Jeho veskrze konvenční knížka přírodní lyriky *Od jara do jara* (1978) je neumělou epigonskou imitací sládkovské, případně hrubínovské poetiky, vyznívající anachronicky. Neadekvátní stylizace dětství prozrazuje myšlení, cítění, představivost a vyjadřování dospělého autorského subjektu, neschopného spontánně komunikovat s dětským adresátem.

Normalizačními kritérii byla poměřována i dětská poezie osmdesátých let. Kritik J. Voráček mohl ve svém vystoupení na III. sjezdu Svazu českých spisovatelů, konaném v březnu roku 1982 na Dobříši,[12] oprávněně konstatovat, že pro

[12] J. Voráček: Protokol III. sjezdu SČS. Praha 1982, s. 64–71, cit. s. 64 a s. 65.

tvůrčí rozvoj dětské literatury byly u nás vytvořeny příznivé podmínky „srovnatelné s podmínkami poúnorové fáze", že její ideově-umělecké hodnoty se utvrdily a že „si získala jako jeden ze specifických prostředků socialistické výchovy vyšší společenskou prestiž". V tehdejší básnické tvorbě pro děti – s odvoláním na sbírky J. Žáčka, M. Černíka a M. Lukešové – zaznamenává vzestupný trend. Nonsens však uznává pouze tehdy, posiluje-li ideovost dětských veršů. Odmítá básně reminiscenční a kontemplativní, neboť odvádějí pozornost dítěte od přítomnosti.

K zevrubnější kritické reflexi básnické tvorby pro děti první poloviny osmdesátých let se J. Voráček navrací v syntetizující studii, zveřejněné roku 1986 v *Literárním měsíčníku*.[13] Poukazuje na její pozitivní vývojové proměny a oceňuje v ní zvláště nové tvůrčí impulzy a aktivity M. Lukešové, J. Hanzlíka, M. Černíka a J. Žáčka. Za nejvýznamnější básnický počin z hlediska společenské angažovanosti pokládá knihy veršovaných zvířecích bajek Miroslava Kapka, vlastně komunistického aparátčíka M. Müllera (*Hříšná kopa*, 1983, *Kopa plná trnů*, 1984, *Třetí kopa bajek*, 1985, *Čtvrtá kopa bajek*, 1986, *Pátá kopa bajek*, 1987). V intencích normalizačního teoretického myšlení si libuje, že nedostatek původní poezie pro starší děti oficiální nakladatelství řeší vydáváním intencionálně pojatých výborů z lyrických děl „významných básnických osobností" I. Skály (*Okno dokořán*, 1981), J. Pilaře (*Křídlovka jara*, 1984) a D. Šajnera (*Komu zem věří*, 1985). Později vycházejí i výbory pro mládež z klasické poezie F. Hrubína (*Živote postůj*, 1986) a F. Branislava (*Hodina zvonů*, 1989).

K dominantním tendencím ve vývoji dětské poezie prvé půle osmdesátých let se vyslovuje v *Literárním měsíčníku* roku 1986 také další renomovaný teoretik a kritik literatury pro děti a mládež Vladimír Nezkusil.[14] Ve srovnání s J. Voráčkem je ve svém hodnocení analytičtější a objektivnější. Podrobně interpretuje zejména nově vyšlé sbírky J. Žáčka (*Kolik má Praha věží*), M. Černíka (*Neplašte nám švestky*) a M. Lukešové (*Nahej v trní*) a zmiňuje se rovněž o objevnosti veršů J. Vodňanského. K těmto básníkům však neústrojně přiřazuje autora veršovaných bajek M. Kapka. Nezkusil správně postřehl i tendování jejich poezie k intelektualizaci a věkové univerzálnosti.

V ustrnulém normalizačním duchu je vedena i kritika nedostatků dětské poezie osmdesátých let ve stati Miroslavy Genčiové, publikované ve *Zlatém máji* roku 1987.[15] Pisatelka ji považuje za typologicky jednostrannou, soustředěnou

---

[13] J. Voráček: „Hodnoty a perspektivy literatury pro mládež". *Literární měsíčník* 1986, č. 10, s. 63–64.

[14] V. Nezkusil: „Poezie v útoku na nepoetický věk", *Literární měsíčník* 1986, č. 9, s. 45–50.

[15] M. Genčiová: „K otázce literárního dědictví naší mládeže", *Zlatý máj* 1987, č. 3, s. 161–166.

toliko na rozvíjení fantazie. Postrádá v ní pestřejší výběr básnických žánrů, např. pochodové písně, verše, jež by děti mohly recitovat v kolektivu, rozsáhlé epické skladby, širší okruh témat, třeba s motivy dětského přátelství, etických, občanských a školních problémů, současného společenského života a světového mírového hnutí, paradoxně i politickou satiru. Za vzor hodný následování dává angažovanou tvorbu sovětských básníků.

Deformovaným pohledem měří dětskou poezii osmdesátých let v hodnotícím projevu na IV. sjezdu SČS v březnu roku 1987 také Ivan Skála.[16] Její další perspektivy spojuje s díly M. Černíka, J. Žáčka, K. Bouška a J. Hanzlíka. Okruh básníků píšících pro děti pokládá za velmi úzký. Pro zlepšení situace na knižním trhu doporučuje vydávat – zvláště pro mládež – výbory z původní básnické tvorby určené dospělým.

Ještě v roce 1989 byla v oficiálních teoretických publikacích moderní dětská poezie reprezentována pouze jmény M. Florian, J. Žáček, M. Černík a J. Hanzlík.[17]

Gros umělecky kvalitní básnické tvorby pro děti v osmdesátých letech skutečně tvořily verše Žáčkovy a Černíkovy. Počet renomovaných poetů ovšem narůstal a v edičních plánech nakladatelství se objevovalo stále více pozoruhodných děl. V liberálnější kulturně-politické atmosféře se totiž do dětské poezie postupně navracely i dosud tabuizované osobnosti. Vedle J. Žáčka a M. Černíka vydávají umělecky vytříbené knihy veršů pro čtenáře mladšího i staršího školního věku M. Lukešová, J. Hanzlík, J. Brukner, P. Šrut, J. Skácel, J. Vodňanský a J. Kašpar, z rukopisné pozůstalosti knižně vycházejí básně E. Frynty, zdařilé básnické texty oslovující předškoláky píší rovněž J. Havel, I. Borská s I. Štukou, L. Středa a další.

Nejpopulárnější dětský básník osmdesátých let, vzbuzující i trvalou pozornost literární kritiky,[18] Jiří Žáček, také v dalších sbírkách zůstává věrný poetice svého debutu. Jazykověhravý, dialogický, kalambúrní, humorně-nonsensový a fantazijně-imaginativní typ verše tedy uplatňuje a rozvíjí i v knihách *Kdo si se mnou bude hrát*, s podtitulem *Říkadla a povídačky pro nejmenší* (1982), a *Pro slepičí kvoč aneb Aprílová škola pro pokročilé* (1986). Radikální proměnu této poetiky přináší až skladba *Kolik má Praha věží* (1984; její zárodečná verze vy-

[16] I. Skála: Protokol IV. sjezdu SČS. Praha 1987, s. 37.

[17] Viz např. O. Chaloupka: *O literatuře pro děti*. Čs. spisovatel, Praha 1989, s. 58.

[18] J. Hoffmannová – B. Hoffmann: „Dialogická komunikace mezi dospělým a dětským subjektem v poezii Jiřího Žáčka", *Česká literatura* 1987, č. 1, s. 1–19; M. Pokorný: „K některým aspektům moderní české a slovenské poezie pro děti. (Personifikace a nonsens ve verších Jiřího Žáčka a Ľubomíra Feldeka)", *Zlatý máj* 1987, č. 10, s. 604–609.

šla jako neprodejný tisk edice Klub mladých čtenářů pod názvem *Dobrý den, Praho*, 1981). Básník tu nově akcentuje eticky závažné myšlenky, společensky nosné motivy a ozvláštněné vidění všednodenního života a světa.

V Černíkově druhé sbírce *Malé a velké nebe* (1981), obracející se k dospívajícím čtenářům tzv. nepoetického věku, převládá poezie meditativní, s filozofickými konotacemi, vypovídající o základních životních jistotách dětství, spjatých s harmonickým rodinným společenstvím, bezpečným domovem, rodným krajem a přírodou, o jejichž zachování je třeba stále usilovat.[19] K humoristickému pojetí, nonsensu, parodii a grotesce básník inklinuje ve své nejlepší knížce veršů *Neplašte nám švestky* (1984). Invenčnost a obrazné novátorství jsou patrny v jeho svérázném pohledu na části lidského těla, v groteskních minipříbězích ze středověku i v absurdním zření reality.

Útlým svazkem veršů *Letokruh* (1985), vycházejícím jako bezplatná prémie albatroské edice KMČ, se naposledy připomenul čtenářům staršího školního věku Miroslav Florian. Ve dvanácti básních, zasvěcených jednotlivým měsícům kalendářního roku, dosavadní poetiku nezměnil. Avšak originality v nich ubývá, do jeho poezie se vkrádá konvence, řemeslná manýra a tendenčnost. Její umělecká kvalita je překvapivě nevyrovnaná.

Navazujíc na tvůrčí pojetí své prvotiny ze šedesátých let (*Bačkůrky z mechu*, 1968), vytváří další lyrické portréty soudobých dětí, vedoucích zvídavý dialog s antropomorfizovanou přírodou, Milena Lukešová ve sbírce *Jak je bosé noze v rose* (1980). Pozdější skladby *Kde dávají sloni dobrou noc* (1986) a *Klára a skorodům* (1986), námětově objevné, autorka koncipuje jako lyrické deníky a zároveň příběhy dívek předškolního věku, v nichž se poetická zkratka prolíná s dějovou konstrukcí (se zabydlováním v sídlištním paneláku a prostředí nebo se stavbou rodinného domku). Nepravidelná veršová a strofická forma se tu cele podřizuje sémantice slova a obrazu.

Nesporným obohacením dětské nonsensové poezie osmdesátých let jsou nově uspořádané výbory veršů vzniklých v šedesátých a sedmdesátých letech v tvůrčí dílně dvou etablovaných básníků Josefa Hanzlíka a Pavla Šruta. Vyšly pod názvy *Pimpilim pam pam* (1981, rozš. 1988) a *Hlemýžď Čilišnek* (1983). Jejich originalita je zřejmá: v rovině motivické, obrazné, tvárné i výrazové.

Umělecky vyzrálé básnické dílo pro děti vydává v osmdesátých letech také Jan Skácel. Cyklus rozměrných lyricko-epických básní *Uspávanky* (1983) pojímá jako nekonvenční vyprávění dětem před spaním. Začleňuje do něj inovova-

---

[19] O básnických sbírkách M. Černíka *Malé a velké nebe* a J. Hanzlíka *Pimpilim pam pam* se podrobněji zmiňuje V. Nezkusil ve srovnávací studii „Dvě tváře české poezie", *Zlatý máj* 1982, č. 3, s. 131–137.

né pohádky, neobvyklé náměty a témata, včetně hudebních a výtvarných aluzí. Sbírka má značně členitý obsah i formu.

Ve specifickou variantu dětské nonsensové poezie se vyhraňuje říkadlová skladba Jana Vodňanského *Hádala se paraplata* (1985). Autor se v ní zdánlivě identifikuje s naivními a spontánními jazykově-kreativními projevy předškolního dítěte, ale oprošťuje je od samoúčelu, vtiskuje jim umělecký řád a jasnou myšlenku.

Básně Emanuela Frynty zařazené do posmrtně vydané sbírky *Písničky bez muziky* (1988) prozrazují vynikajícího znalce českého jazyka, odhalujícího ve verbální hře, rýmové vynalézavosti a melodické dikci všechny jeho skryté potence. Od hravé nevázanosti s vtipnou pointou tvůrce směřuje k nonsensovým, humorně zabarveným portrétům zvířat a lidí. Intelektuální ráz a recepční náročnost jeho knihy předpokládají kultivovaného čtenáře.

Poetologická východiska převládajícího nonsensového typu dětské poezie a jeho stále živý odkaz připomněl nově uspořádaný výbor průkopnických veršů Zdeňka Kriebla ze šedesátých let (*Stradivárky z neonu – Posměšky na plot*, 1964), doplněný několika rukopisnými texty, s názvem *Jak se zobe chytré zrní* (1989).

Frekventovaný typ básnické tvorby pro děti představují v osmdesátých letech díla inspirovaná národním nebo světovým výtvarným uměním. Jejich autoři si přitom uchovávají uměleckou svébytnost a osobitou poetiku: uplatňují v nich jazykově hravý a imaginativní přístup, oživený exotickým prvkem (J. Žáček, *Ahoj moře* – ke kresbám M. Jágra, 1980), vyjadřují okouzlení světem techniky, vynálezů, civilizačních objevů (K. Sýs, *Ohrada snů* – ke kresbám K. Lhotáka, 1982), vytvářejí reflexivně založený obraz dětství v bytostném sepětí s přírodou a domovským zakotvením (M. Černík, *Léto, nespěchej* – k obrázkům M. Hanáka, 1987), vracejí se ke klasickému verši, seifertovské poetice a české výtvarné tradici (J. Skácel, *Kam odešly laně* – k pastelům J. Čapka s motivy hrajících si dětí, 1985; *Proč ten ptáček s větve nespadne* – k Čapkovým barevným kresbám zvířat, 1987) nebo dětem tradičním tvarem přibližují domácí a světové malířství a zároveň je podněcují k fantazijní hře a kreativní spoluúčasti (J. Brukner, *Obrazárna*, s podtitulem *Všelijaké malování ke čtení a ke koukání*, 1982). Každá z těchto knih je jedinečným slovesně-výtvarným artefaktem.

Rozporuplný a citlivý svět dospívajících v osmdesátých letech chápavě postihují ve stylizované lyrické sebereflexi dvanáctiletého chlapce a třináctileté dívky Milena Lukešová (*Nahej v trní*, 1985) a Jan Kašpar (*Tulikráska*, 1987).

Pestrou mozaiku původní dětské poezie osmdesátých let dotvářejí četní autoři vesměs orientovaní na předškoláky a začínající čtenáře. Své básně většinou

pravidelně zveřejňují na stránkách renomovaných dětských časopisů *Sluníčko* a *Mateřídouška*, nezřídka vydávají i samostatné sbírky, znamenající solidní umělecký standard. Patří k nim Jindřich Balík, Ilona Borská, Vladimír Brandejs, Karel Černý, Jiří Havel, Jiří Faltus, Václav Fischer, Josef Křešnička, Jiří Slíva, Ludvík Středa, Ivo Štuka, Ljuba Štíplová aj.

Nadnárodní kontext vnášejí do básnické tvorby pro děti v osmdesátých letech Josef Brukner a Pavel Šrut. První z nich kongeniálně přebásnil folklorní říkadla evropských národů a vytvořil tak pozoruhodný obraz archetypálních zkušeností předškolního dítěte (*Klíč od království*, 1985), oba pak svorně sestavili antologii zlatého fondu světové nonsensové poezie, provázené ukázkami moderního malířství (*Ostrov, kde rostou housle*, 1987).

Sledujeme-li vývojové proměny dětské poezie posrpnového dvacetiletí v zobecňujícím pohledu, zjišťujeme, že se v ní projevuje několik výrazných dominant a tendencí:

1. V sedmdesátých letech dětská poezie v důsledku diskriminačních opatření normalizačního režimu, paralyzujících zvláště tvorbu renomovaných básníků šedesátých let, prochází vleklou krizí. Glorifikován dobovou kritikou je zejména básník M. Florian.

2. Dětské básnictví překonává svou stagnaci až během osmdesátých let, především zásluhou dosud proskribovaných tvůrčích osobností, jež se do ní mohou v poněkud tolerantnějších společensko-politických poměrech znovu navracet. Jeho gros tvoří verše jazykově hravého, imaginativního a nonsensového typu. Z oficiálních poetů – debutantů se v tomto období prosazují pouze J. Žáček a M. Černík.

3. Mezi marxisticky pojatou kritickou reflexí dětské básnické tvorby pro děti a jejím faktickým stavem existuje za normalizační éry značná, ideologicky motivovaná diskrepance.

Slovenská literatúra pre deti a mládež v rokoch 1970–1990

ZUZANA STANISLAVOVÁ

Koexistencia Čechov a Slovákov v jednom štátnom útvare spôsobovala, že aj prebiehajúce kultúrne trendy mali veľa spoločného. A tak hoci problematika vedeckej konferencie je zacielená na český literárny kontext sedemdesiatych a osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia, vo viacerých veciach, o ktorých hodláme uvažovať v rámci slovenského literárneho kontextu, špeciálne kontextu literatúry pre deti a mládež, nájde prípadný český čitateľ analógie aj s domácou situáciou.

Na začiatku úvahy o pohyboch slovenskej literatúry pre deti a mládež v dvoch normalizačných desaťročiach si pripomeňme fakt, že pre rozvinutie slovenskej detskej literatúry do podoby literárneho podsystému, ktorý sa stal vzhľadom na celonárodný kontext esteticky a umelecky relevantný, mali kľúčový význam tridsiate a šesťdesiate roky dvadsiateho storočia. V prvom spomínanom desaťročí detská literatúra dovŕšila dlhodobý proces svojej estetizácie.[1] Prelomila teda bariéru funkčnej špecifickosti a (posunúc sa smerom k umeleckému záznamu univerzálnych problémov života) konštituovala svoju umeleckú podobu, ktorú potom v šesťdesiatych rokoch rozvinula smerom k modernite. (V tejto súvislosti iba celkom marginálne a mimo kontext sledovaného problému podotknime, že viaceré indície anticipujú nový rozmach slovenskej literárnej tvorby pre deti a mládež na začiatku dvadsiateho prvého storočia.)

Zásadná štrukturálna zmena slovenskej detskej literatúry na úrovni systémovej modernizácie jej obsahových i formálnych zložiek sa teda udiala v priebehu šesťdesiatych rokov. Bol to čas uvoľnenia nielen v politike, ale aj v estetických normách a tvorivých postulátoch, ktoré boli v predchádzajúcom desaťročí zošnurované jednostranným forsírovaním inštruktívnej, mimetickej koncepcie umenia, postaveného na realistickej referenčnosti medzi epickou a empirickou realitou, navyše ideologicky deformovanou. V šesťdesiatych rokoch sa však noetickým vý-

[1] Podrobnejšie pozri: O. Sliacky: *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1945*. Mladé letá, Bratislava 1990.

chodiskom literatúry pre deti a mládež stal postoj k dieťaťu založený na princípe partnerskej rovnocennosti, dôverujúcej jeho intelektu a zároveň akceptujúcej ontogenetické osobitosti detskej osobnosti. V súlade s tým dostala „zelenú" slobodná predstavivosť, hravosť, rozprávkovo-snová fantastika, groteska, nonsens. Podobne ako v tvorbe pre dospelých, aj v detskej literatúre sa „oprášili" estetické skúsenosti z literárnych avantgárd (predovšetkým z poetizmu, nadrealizmu a expresionizmu), zužitkovali sa impulzy z povojnového naturalizmu (J. D. Salinger) a existencializmu (S. de Beauvoir, F. Saganová), ako o tom svedčí tvorba lídrov mladej generácie, Ľ. Feldeka, M. Válka, J. Blažkovej, K. Jarunkovej a ďalších. „Ireálny" typ fikcie[2] a kreatívna imaginácia našli funkčné uplatnenie nielen v nonsensovo-hravom modeli poézie a v mnohotvárnych žánrových variantoch autorskej rozprávky (od folklorizovanej cez parodicko-nonsensovú až po imaginatívno-symbolickú), ale aj v žánroch spoločenskej prózy, ktorá (považovaná za prostriedok výpovede o psychologických problémoch a socializačných procesoch detskej postavy so zámerom poskytnúť mladému čitateľovi modely správania sa v reálnom živote) dovtedy pomerne obligátne dodržiavala realistickú konvenciu. Tvorbou J. Blažkovej, K. Jarunkovej, M. Ďuríčkovej, E. Gašparovej, V. Šikulu, V. Bednára či M. Ferka sa v šesťdesiatych rokoch inovoval, modernizoval typ iniciačného románu (v klasike reprezentovaného napr. Ľ. Ondrejovom, F. Kráľom, J. Bodenkom). V priebehu šiesteho desaťročia sa v tomto type prózy udomácnil najmä sujet postavený na procese individuácie mladého hrdinu, ktorá prebieha v krízovej situácii, pričom najčastejšie išlo o krízu rodiny. Tento sujetový rámec sa veľmi skoro stal vďačným priestorom pre šablonizáciu (napr.v románovej tvorbe E. Čepčekovej). Spomienkový príbeh o chudobnom detstve v minulosti (na ktorom sa v tridsiatych rokoch v podstate etablovala a v päťdesiatych rokoch rehabilitovala spoločenská detská próza, ako svedčia diela M. Rázusa, M. Jančovej, M. Haštovej, M. Rázusovej-Martákovej ai) sa rozšíril o nový variant prostredníctvom témy vojnového detstva (V. Šikula, M. Ferko, J. Beňo ai). Model „industrializovanej literatúry"[3] päťdesiatych rokov, prezentujúci ideál „nového človeka" (napr. pionierske a budovateľské prózy J. Horáka alebo R. Morica), sa v šesťdesiatych rokoch transformoval do príbehu „všedného dňa" (K. Jarunková, J. Blažková, V. Bednár, V. Šikula ai.). V každom prípade spoločenské prózy K. Jarunkovej (*Hrdinský zápisník*, 1960, *Jediná*, 1963, *Brat mlčanlivého Vlka*, 1967), J. Blažkovej (*Ohňostroj pre deduška*, 1962, *Môj skvelý brat Robinson*, 1968), M. Ďuríčkovej (*Majka Tárajka*, 1965), V. Šikulu (*Prázdniny so strýcom Rafaelom*, 1966), E. Gaš-

---

[2] Termín používa H. Markiewicz: *Aspekty literatúry*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1979.

[3] R. Bílik: *Industrializovaná literatúra*. Proxy, Bratislava 1994.

parovej (*Spievajúce drevo Helena*, 1967), M. Ferka (*Keby som mal pušku*, 1969), V. Bednára (*Nebrnkaj mi na city*, 1967) a rozprávky M. Ďuríčkovej (*Jasietka*, 1963), Ľ. Feldeka (*Zlatúšik*, 1965, *Rozprávky na niti*, 1970) či K. Bendovej (*Opice z našej police*, 1966) – v poézii najmä tvorba M. Válka a Ľ. Feldeka – významne dynamizovali rozvoj detskej literatúry v nasledujúcich desaťročiach, jednak aplikáciou imaginatívneho a hravého prístupu k svetu detstva, jednak prehĺbeným záujmom o analýzu psychosociálnych aspektov detstva a dospievania. Princíp slobodnej hry, uplatňujúci sa najmä v poézii a v autorskej rozprávke, ku koncu šiesteho desaťročia vykazoval však už znaky istej „unavenosti"[4] prejavujúcej sa v knihách pre deti a mládež úbytkom tvorivých činov, narastajúcou „remeselnosťou" tvorby, konvenčnosťou sujetov, stereotypnosťou obrazných postupov. Tvorivý model, objavený šesťdesiatymi rokmi, pomaly skĺzaval z invenčných polôh do konvencií a skutočnému detstvu a dieťaťu sa začínal vzďaľovať.

K imanentným príčinám posunu slovenskej detskej literatúry v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch od reálneho k idealizovanému prispel aj konsolidačný proces (hoci jeho dopad na detskú literatúru nebol na Slovensku taký dramatický ako v Čechách), ktorý nastúpil po druhom zjazde Zväzu slovenských spisovateľov (1972). S ním súvisiaci fakt ideologického „primrznutia" znamenal zvýšený ideologický tlak na literatúru. Jedným z dôsledkov tohto faktu bolo vyhostenie viacerých autorov z literárneho kontextu (totálne bola vyradená J. Blažková, Z. Solivajsová, H. Ponická, na desať rokov L. Ťažký) alebo dobrovoľná tvorivá odmlka (poéziu pre deti prestal písať M. Válek, vstúpiac do oficiálnej normalizačnej politiky, do sféry filmu sa utiahol V. Šikula). Na druhej strane však pre niektorých autorov tvorba pre deti znamenala možnosť uniknúť do sveta estetizovanej hry a fantázie, kde sa človek cíti slobodne aj v nežičlivých časoch. Takáto forma „parciálnej" vnútornej emigrácie potom vlastne slovenskej detskej literatúre, paradoxne, pomohla, lebo nasmerovala viaceré autorské osobnosti k tvorbe v oblasti, v ktorej sa mohli (na periférii pozornosti dobových strážcov ideovej čistoty kultúry) realizovať nezávislejšie od ideologických postulátov (napr. Š. Moravčík, T. Janovic, týka sa to však aj D. Dušeka, J. Lenča, L. Balleka, P. Kováčika ai). Spoločenské dôvody (morálna kríza súčasníka a pátranie po vlastných ľudských koreňoch) i osobná tragédia (večné detstvo dcéry Zuzanky) motivovali aktivitu M. Rúfusa v tvorbe pre deti, do ktorej prostredníctvom špecifických spracovaní ľudovej rozprávky vniesol osobitý meditatívny tón.

---

[4] O spomínanej skutočnosti svedčí dobová literárnokritická aktivita, napr. H. Pifko: „Slovenská kniha pre deti 1970", *Zlatý máj* 14, 1971, č. 8, s. 520–522; O. Sliacky: „Úzkosť z priemernosti". *Zlatý máj* 14, 1970, č. 2, s. 114–119.

V sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia sa aj v slovenskom kontexte potvrdilo, že „vždy, kdy se kladl větší důraz na historický proces a drama člověka v dějinách, sílila mimeticko-instrumentální funkce a vztah k literární konvenci“[5]. Tlak na ideologicky „správnu“ pozíciu viedol k preferovaniu modelovej inštruktívnej tvorby, ba objavili sa aj alúzie na schematickú detskú literatúru (pionierske príbehy). A hoci takéto prózy, sledujúce zámer ideologickej výchovy mládeže, nemožno „nazvať rehabilitáciou princípov zideologizovanej detskej literatúry, pretože išlo výlučne o iniciatívu obmedzeného počtu autorov, ktorá už nemohla zvrátiť celkové chápanie tvorby pre deti ako umeleckej disciplíny“[6], predsa len – aj vďaka inštitucionálnej motivovanosti ich vzniku (v podstate boli výsledkom súťaže vyhlásenej k dvadsiatemu piatemu výročiu založenia pionierskej organizácie) – prispeli k mohutneniu tendencie smerujúcej k „nafalšovávaniu“ predovšetkým mravného stavu jednotlivca a spoločnosti do idylicko-sentimentalizujúcich polôh. V zmysle spoločenskej objednávky sa konjunkturálnym žánrom mala stať spoločenská próza, pretože v kontexte detskej literatúry bol práve tomuto žánrovo-tematickému subsystému pripisovaný vysoký kredit: próza zo života detí, najmä s tematikou súčasnosti, bola totiž oddávna považovaná za „uholný kameň detskej literatúry, na ktorom stojí celá jej stavba“[7] a v ktorom sa s ohľadom na tradíciu i žánrový archetyp predpokladal najmä referenčný vzťah epickej reality k látkovej skutočnosti. Venovalo sa jej pomerne veľa pozornosti, jej rozvoj sa podporoval aj inštitucionálne (tematické súťaže) a globálny hodnotový horizont detskej literatúry sa väčšinou určoval práve na jej pozadí. V uvedenom žánrovom kontexte sa stretávame s modelom poviedkového obrázka zo života detí (N. Tanská: *Mama, urob iné ticho*, 1976, *S dievčiskom sa nehráme*, 1978, E. Gašparová: *Deti z modrého okna*, 1974, *Ťažko je mustangovi*, 1978), s modelom dobrodružne ladeného príbehu (J. Repko: *Kliatba Čierneho brala*, 1975, A. Vášová: *Veľkáčky*, 1978), ale aj s príbehom, ktorý sa očividnejšie usiluje konfrontovať dieťa s mravným a hodnotovým stavom spoločnosti. Takáto konfrontácia v poviedkach zo súčasnosti smeruje niekedy k modelovému vyjadreniu mravného imperatívu (O. Sliacky: *Krásna modrá mušľa*, 1977, R. Dobiáš: *Hrdličky*, 1977). Autentickú výpoveď o živote detí a mládeže v dobovej spoločnosti

[5] S. Urbanová: „Podoby a proměny české literatury pro mládež ve 20. století, její umělecko-polarizační varianty“, in: Z. Stanislavová, V. Žemberová (eds.): *Vývinové a druhové zákonitosti literatúry v literatúre (Národný a nadnárodný kontext v literatúre pre deti a mládež)*. Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou, ktorá sa konala 6.–7. októbra 1999 v Prešove. Ed. Náuka, Prešov 2000, s. 91.

[6] O. Sliacky: „Návrat ako pokus o objektivizáciu. K situácii literatúry pre deti a mládež v rokoch 1945–1949“, *Bibiana, revue o umení pre deti a mládež* 4, 1996, č. 1, s. 47.

[7] J. Noge: *Literatúra v literatúre*. Mladé letá, Bratislava 1988, s. 147.

však ponúkajú predovšetkým prózy K. Jarunkovej (*Tulák*, 1973, *O psovi, ktorý mal chlapca*, 1974, *Tiché búrky*, 1977) alebo J. Šrámkovej (*Biela stužka v tvojich vlasoch*, 1973) a príbehy s autopsívnym pozadím, ktoré zásluhou nových autorov (D. Dušek: *Najstarší zo všetkých vrabcov*, 1976, D. Kováč: *Tajomstvá*, 1978) ku koncu desaťročia obohatili kontext spoločenskej prózy.

V sedemdesiatych rokoch okrem tvorby s prevahou mimetického princípu (v spoločenskej próze) neobyčajne rozbujnela folklórna tvorba: vznikajú početné, hodnotovo rôznorodé autorské varianty ľudových rozprávok a povestí (pozoruhodnú úroveň dosiahli texty M. Ďuríčkovej, P. Glocka). Popri prózach o vojne a Povstaní (J. Beňo: *Jeden granát pre psa*, 1971, P. Jaroš: *Až dobehneš psa*, 1971, O. Sliacky: *Odpusťte, mamička*, 1974, P. Kováčik: *Jablká nášho detstva*, 1977) sa aj takýmto spôsobom transponoval do tvorby pre deti „historizmus", ktorým bol v sedemdesiatych rokoch vo všeobecnosti poznamenaný kontext slovenskej literatúry. V bohato zastúpenej autorskej rozprávke prevládla iluzívna, hravo-fantazijná línia, poväčšine značne trivializovaná (tvorba J. Pavloviča). Vyčerpávanie princípu hry bolo viditeľné v poézii, kde okrem T. Janovica (*Rozprávkové varechy*, 1975, *Dín a Dán*, 1977, *Drevený tato*, 1979) a Ľ. Feldeka (*Na motýlích krídlach*, 1973, *Jantárový svet*, 1977) niet vlastne výraznejšieho literárneho činu.

Fakticky už v sedemdesiatych rokoch sa tvorivá razantnosť generácie detského aspektu oslabuje, hoci spoločensky i umelecky najzávažnejšie výpovede poväčine pochádzajú z jej radov (Ľ. Feldek, J. Navrátil, K. Jarunková, M. Ďuríčková, T. Janovic, V. Bednár ai). A keďže príslušníci „satelitnej" vlny tejto generácie, pribúdajúci v priebehu sedemdesiatych rokov, tvorili len v tieni svojich predchodcov, viac alebo menej originálne sa „potichu priliepajúc na feldekovský vláčik"[8], je pochopiteľné, že literárny model zo šesťdesiatych rokov síce predlžuje svoju hegemóniu až do ôsmeho desaťročia, ale s čoraz evidentnejšími príznakmi automatizovanosti. Inovačné impulzy sa vlastne už od druhej polovice sedemdesiatych rokov spájajú s menami novej, nastupujúcej dušekovsko-hevierovskej generácie (Dušan Dušek, Daniel Hevier, Alta Vášová, Dušan Kováč, Ján Uličiansky, Štefan Moravčík), ku ktorej sa koncom osemdesiatych rokov potom pripojili ďalší autori (napr. D. Podracká, P. Holka, J. Milčák, D. Šilanová-Hivešová). A hoci v prípade tohto autorského potenciálu chýba evidentnejšie povedomie generačnosti, predovšetkým jeho zásluhou silnie od konca sedemdesiatych rokov prítomnosť imaginatívneho fenoménu v próze pre deti a mládež aj v iných než iba stereotypne hravých polohách. Spomínaná generácia rozvinula princíp estetizovanej hry

[8] O. Sliacky: „Súčasná literatúra pre deti a mládež a jej literárna mladosť", *Zlatý máj* 29, 1985, č. 2.

a imaginácie jednak k formálnej jazykovej ekvilibristike (najevidentnejšie Š. Moravčík: *Kvadakum hadakum*, 1986, *Adam v škole nesedel*, 1987, D. Hevier: *Nevyplazuj jazyk na leva*, 1982), jednak k zmysluplnému fungovaniu v stratégii spoločensky závažnej výpovede (A.Vášová: *7,5 stupňa Celzia*, 1984, D. Dušek: *Pravdivý príbeh o Pačovi*, 1980, D. Hevier: *Kam chodia na zimu zmrzlináři*, 1982, J. Uličiansky: *Adelka Zvončeková*, 1981). Vo všeobecnosti sú však osemdesiate roky charakteristické vysokým počtom priemerných literárnych výkonov, ktoré remeselne síce obstoja, chýba im však výraznejšia miera umeleckej originality a životnej autenticity. Kvantitatívna prevaha štandardných i subštandardných textov súvisí s aktivitou plejády prozaikov všetkých generačných vrstiev, exploatujúcich tvorivé postupy osvedčené v predchádzajúcich rokoch. V poézii (azda s výnimkou M. Rúfusa a jeho lyricko-meditatívnych veršov – *Studnička*, 1985) sa absolutizuje hravo-estetizujúci prístup k jazyku a štýlová expresivita, v rozprávkovej a poviedkovej tvorbe zasa mocnie idylicko-iluzívny prístup, ktorý sa ľahko stáva nástrojom konvencií a šablón. Okrem samoúčelnej hravosti sa próza pre deti a mládež dostávala v osemdesiatych rokoch mimo reality, teda povedľa autentických problémov a záujmov detí a dospievajúcich, aj zásluhou infantilizovania životnej problémovosti v spoločenskej próze. Trivialitu spracúvaných problémov, šablónovitosť a vykonštruovanosť prozaických sujetov výraznejšie narušili až prózy z druhej polovice osemdesiatych rokov (J. Navrátil: *Guľatá kocka*, 1985, D. Dušek: *Dvere do kľúčovej dierky*, 1986, A. Vášová: *Niekto ako ja*, 1988, P. Glocko: *Ja sa prázdnin nebojím*, 1988, D. Podracká: *Pančuškový telefón*, 1989). K šedivej priemernosti literatúry prispeli tiež sentimentálne, meravo deskriptívne a literárne nedokrvené spomienky na vlastné detstvo, ktoré početne zmohutneli najmä v prvej polovici osemdesiatych rokov (výnimkou boli v tomto smere azda iba prózy J. Navrátila *Lampáš malého plavčíka*, 1980, alebo Petra Holku *Leto na furmanskom koni*, 1986).

Z odstupu desaťročia sa ukazuje, že sila imaginácie, ktorú v sedemdesiatych rokoch konsolidačný proces do značnej miery ochromil a ktorú osemdesiate roky (keď dochádzalo už k opatrnému politickému povoľovaniu) šablonizovali, prežila v slovenskej detskej literatúre až do deväťdesiatych rokov predovšetkým zásluhou aktivity dušekovsko-hevierovskej generácie, podoprenej skôr ojedinelými než systematickými výkonmi niektorých starších autorov. Pravda, základ esteticko-poetologického „portfólia" siedmeho a ôsmeho desaťročia vytvorila ešte feldekovsko-jarunkovská generácia. V podstate táto generácia sa v inkriminovaných dvadsiatich rokoch aj najvýraznejšie zaslúžila o to, že reálny život v podaní slovenskej detskej literatúry predsa len nezostal tak úplne „inde".

Život tady, život jinde

Nad prózami Oty Hofmana

NADĚŽDA SIEGLOVÁ

Otevřenost v oblasti žánrové i tematické, recepční mnohorovinovost, dualita autorského záměru, intertextualita jsou pojmy běžně spojované s podobami současné literatury pro mládež. Krátkou sondou do historie této literatury se pokusíme stanovit, zda a v jaké podobě se tyto tendence objevovaly v tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let minulého století. Za východisko našich úvah jsme zvolili dvě díla Oty Hofmana, jež zmíněné principy tlumočí nejvýrazněji.

Již v šedesátých letech se díky novým autorským přístupům k dítěti, vážnosti, jíž se literatuře pro děti začalo dostávat z pohledu literární vědy, užším mezinárodním kulturním kontaktům, příznivému osobnostnímu zastoupení a společenské atmosféře přející tvořivosti udála zásadní strukturní proměna v obsahové, tvárné a žánrové podobě literatury pro děti a mládež. Část prózy si podržela schopnost propojit intenzivní pocity a vjemy dítěte s moderními uměleckými prostředky reflektujícími nekonvenční plasticitu dětského života i v sedmdesátých a osmdesátých letech.

Ideologizace umění se sice promítla do typizačních a charakterizačních postupů v dobové společenské próze (návraty ke školnímu prostředí), poetika opírající se o pojetí dětského aspektu ve smyslu recepční ambivalentnosti textu a nezjednodušené psychologické kresby postav však vydobyté pozice neztratila zcela. Asociativní řetězení metaforických představ, nepopiratelná návaznost na poetisticko-surrealistickou obraznost, lyrizace epických textů, symbolická evokativnost a koncepce činorodého dětství přetrvaly zejména v prózách založených na mísení logiky a výmyslu, reality a nadpřirozena. Vůdčí typové charakteristiky v takových textech se obvykle vzpírají jednoznačné žánrové kategorizaci. Česká literárněteoretická konvence je obvykle přiřazuje k moderním pohádkám, méně často k science-fiction nebo dokonce k příběhové próze s konstatováním, že do konvence příslušného žánru přinášejí nové rysy.[1] Evropská

[1] S. Urbanová: *Metamorfózy dětské literatury*. Votobia, Olomouc 1999.

i světová literární věda u vědomí takto ztížené žánrové identifikace sice nerezignuje na tradiční členění, přijímá však ochotněji princip dvou základních proudů v dětské literatuře: fikci a non-fikci. Pro texty, jež se vůči jednotlivým žánrům vymezují jen částí znaků genologické povahy, v nichž významnou roli hraje nadrealita vstupující do reálného světa takovým způsobem, že ji postavy vnímají jako jev ozvláštňující běžný chod života, se již po několik desetiletí používá pojmu fantasy.[2]

V české literatuře pro děti a mládež je strukturně nejblíže literatuře nazývané fantasy próza spjatá s poetistickými a surrealistickými hříčkami, jmenovitě například kniha Vítězslava Nezvala *Anička skřítek a Slaměný Hubert*, dále nonsensová produkce šedesátých let, knihy Olgy Hejné, Daisy Mrázkové, Zdeňka Karla Slabého, Josefa Hanzlíka, Oty Hofmana. V šedesátých letech se ovšem díla reflektující dětskou schopnost představivosti a synkretismu opájela svobodou nápadů, výrazů, smyslovosti a individuální volnosti a naplňovala tak podstatu fantasy spíše formálními atributy. V dalších dvou desetiletích nabyly na důležitosti obsahové přesahy do čistého fantazijna, filozofická základna děl některých tvůrců ovšem souběžně reflektovala dobové vztahové zákonitosti.

Smysluplné experimentování s kategoriemi času, prostoru, s jejich prostupností, modem průchodů a schopnost skloubit látkovou romantiku se znepokojujícími jevy dobové reality tvoří podstatu tvorby Oty Hofmana. Fantazijní linie je ve většině jeho děl natolik dominantní, že ji lze nadřadit znakům tradičně žánrového začlenění.

Prolínání světa každodennosti se světem nadreálných časů a prostorů provázelo tvorbu Oty Hofmana od jeho literárních počátků v šedesátých letech. Navzdory syžetové rozmanitosti a různosti reálných výchozích prostředí jsou jeho příběhy vnitřně propojeny naplňováním obsahu pojmů jako je sen, touha, představa, dobro, tajemství, hledání. Postavy knih Oty Hofmana jsou primárně zakotveny v reálném světě, působením magických sil a v souladu s intenzivními dětskými přáními se jim otevírají pomyslné dveře do sekundárních světů naplňujících barevnost dětského vnímání životních dějů. Hranice obou světů jsou v Hofmanově díle křehké a odpovídají dětské schopnostosti pohybovat se mezi realitou a fikcí s bravurní samozřejmostí.

Do rámce pohádkového žánru s civilními prvky lze vtěsnat jeho díla z první poloviny šedesátých let, *Pohádku o staré tramvaji* a příběh *Klaun Ferdinad a raketa*. Stírají se v nich hranice mezi realitou a představami, fakta jsou kombino-

[2] M. Nikolajeva: *The Magic Code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Almoqvist & Wiksell International, Stockholm 1988.

vána s fikcí a epičnost oslabují senzualistické lyrické pasáže. Přesto jsou obě díla zakotvena tematikou společenské angažovanosti (*Pohádka o staré tramvaji*) nebo scientistické fantazijnosti s primárně formulovanými etickými otazníky (*Klaun Ferdinad a raketa*) v dobové duchovní atmosféře.

V pohádkově příběhové knize *Hodina modrých slonů*[3] ze samého konce šedesátých let jsou uplatněny podobné stavební prvky. Hofman v ní dovedl do krajnosti všechny tvárné výboje nonsensové pohádky šedesátých let: volnou asociativnost představ, myšlenkové skoky, grafické ozvláštnění. Jinakost textu tedy nesouvisí s nápaditou hravostí ani s poetologickou svévolí. Oslabení jistot, k jejichž naplnění směřovala celá šedesátá léta, umocnilo filozofický podtext díla, vyjádřený motivem věčného lidského hledání. Hofmanovi malí hrdinové sice prvoplánově hledají ztracené oko pouťového slona, druhoplánově se však snaží uchopit svou představu štěstí.

Formálně je Hofmanova kniha kombinací nonsensové pohádky s rysy povídky. Na rozdíl od pohádkových hrdinů si předškolní hrdinové knihy, Zuzanka a Tomáš, uvědomují různost světa „opravdového" a světa „jako" a jsou s to přijmout racionálno: „Všecko se dá vysvětlit přísně vědecky," opakuje Zuzančin tatínek v textu několikrát. Přesto děti neváhají otevřít kouzelné „dveře" do vědomí – nevědomí a rozvinout základní tematický oblouk dětské literatury: hrdinové opouštějí domov, vydávají se na cestu protkanou četnými časovými i prostorovými zákruty, po mnoha peripetiích se vracejí domů – cyklus je završen. Motiv cesty tak získává nadčasovou platnost: pohádkovo-mytické putování cizími, neznámými a tím do jisté míry nepřátelskými světy je testem, jehož úspěšným výstupem je vyspělejší hrdina, připravenější na řešení problémů světa reálného.

Za povšimnutí stojí aluzivní zavěr knihy, odpovídající sice dětské schopnosti nacházet ve snové atmosféře logiku dějovosti, ale současně naznačující možnost zacílení také na vyspělého příjemce, který bude s to dešifrovat ohlas jiných textů: „(...) někdo řekl hlasem učitelky z mateřské školky: Děti! Vstávat!"

Oscilace mezi střízlivou realitou a nonkonformní kreativitou spolu s náznaky postmoderní textové stavby umožnila Otu Hofmanovi tlumočit vlastní vnímání etiky doby. Nachází se v rovině reflexe rovnoprávného vztahu autora ke čtenáři i reflexe kontroverznosti mezi statickým a dynamickým postojem k řešení životních situací. Obě roviny lze vnímat jako příspěvek k dobovému dialogu.

---

[3] O. Hofman: *Hodina modrých slonů*. Albatros, Praha 1969.

Svou představu dětství jako specifického fenoménu představil Ota Hofman nejtransparentněji v knize *Pan Tau a tisíc zázraků*[4]. Způsob Hofmanova žonglování s časovými a prostorovými závislostmi, balancování mezi magikou a realitou je pro čtenáře zdrojem zábavy, je také spoluúčastno na rozvíjení jeho fantazie. Těmto funkcím, běžně nárokovaným dětskou literaturou, je ovšem nadřazena vůle napovědět čtenářům, jak vstoupit do světa dospělých a zachovat si imunitu vůči jeho stereotypům.

Netradiční model opozitních pojmů dětství – dospělost představuje protikladem mezi vzhledem a chováním především hlavní postava knihy, Pan Tau. Cílem tu ovšem není komický efekt vznikající bezděky prostým srovnáním dospělého vzrůstu pána v obleku a s buřinkou na hlavě s jeho tvrdošíjným setrváváním v roli bezbranného dítěte, ale upozornění na mravní přednosti dětství. Jeho jistá idealizace je tedy autorským záměrem umožňujícím autorovi vyslovit vlastní životní pocity a životní filozofii.

Větší šíře významových rovin a tím i posílení psychologického rozměru díla v návaznosti na jeho otevřenost duálnímu adresátovi dosahuje Hofman také střídáním a prolínáním prostorů. Sekundárních světů je v knize hned několik a přes jejich autenticitu vnímáme i jejich jinakost. Vyplývá z magického způsobu cestování titulní postavy a souvisí také s tím, že všechny navštívené země a kontinenty leží vně dětské a v době vzniku knihy v podstatě i vně dospělé zkušenosti. Vůči prvotnímu světu se nevymezují magikou dějů či jevů a zcela zanedbatelná je jejich poznávací funkce. V návaznosti na postavu Pana Tau je tento narativní prvek využit k evokaci pocitů a nálad. V kombinaci s fantastickou rovinou je prohlouben dětský aspekt a funkční modelace obecných mezilidských vztahů.

Multikulturálnost prostředí, jemuž vévodí univerzálně srozumitelná postava mlčenlivého Pana Tau, ukazuje, jak moc jsme si my lidé všude na světě podobní. Z tohoto pohledu nemusí být ani pojmy dětství a dospělost antagonistickými protiklady. Jen je nutné pro to něco udělat: vštípit už malému člověku princip rovnoprávných vztahů.

Této myšlence je podřízeno Hofmanovo vypravěčství, splétající „dospělou" zkušenost s pamětí vlastního dětství („vím jistě jen jediné: že jsem ho potkal už dávno předtím, v ulici mého dětství") i kompoziční spirálovitost textu vedoucí recipienta tam a zpět, ale s konečným ujištěním, že další dobrodružství života jsou na dosah („Ať žijí zázraky a sny!").

Logika epických sekvencí a významů je „korigována" „nelogičností" jiných a toto mísení zděděných prvků archetypální povahy s prvky čiré reality a prvků

[4] O. Hofman: *Pan Tau a tisíc zázraků*. Albatros, Praha 1974.

neliterárně skutečné povahy (přepis novinové zprávy, ukázka filmového scénáře aj.) je podnožím otevírajícím prostor pro sofistikované otázky psychologické a existenciální povahy.

Obecně se v knihách Oty Hofmana setkáme s minimem omezení.[5] Rozumové zákonitosti střídá hravá spontaneita, jistoty reálného světa jsou relativizovány, autenticitu negují tituly děl i jednotlivých kapitol (*Pan Tau a tisíc zázraků, Lucie a zázraky, Zázraky začínají*), četné aluze předjímají postmoderní postupy, opakující se nonsensové hříčky reflektují a podporují vyvíjející se vědomí dítěte a aktualizační vsuvky konzervují etické normy nadčasové povahy.

Luxus individuálních postojů zakódovaný do kompoziční, motivické i žánrové experimentálnosti textů v kontrastu se zažitými stereotypy je zdrojem napětí vzhledem k jejich dobové společensky přijatelné verzi. Humanita a harmonie, hodnoty, jež symbolizuje titulní postava díla, mohou dojít naplnění za předpokladu, že člověk požívá takové volnosti, jíž vládne Pan Tau v imaginárním prostoru a již přenáší do svých kontaktů s reálnými postavami v reálném světě. Téma věčného dětství se tak stává tématem věčné lidské touhy po svobodě.

Ota Hofman popřením stereotypů a konvencí, vtažením čtenáře do asociativního zkratového propletence archetypálnosti a životnosti zásadně zproblematizoval žánrové hranice, otevřel prostor pro variabilitu recepce a její optikou zakódoval do hry fantazie své přitakání toleranci, respektování plurality vidění, prožívání, poznávání. Jeho fantazijní prózy (fantasy) můžeme interpretovat jako most mezi životem, který se odehrával „jinde", a měl velký přesah do života „tady".

---

[5] Srovnej dále např.: *Odysseus a hvězdy*. Albatros, Praha 1977. *Lucie a zázraky*. Albatros, Praha 1980. *Lucie, postrach ulice*. Albatros, Praha 1984. *Chobotnice z Čertovky*. Albatros, Praha 1987.

VI

Obraz divadla v české divadelní kritice sedmdesátých a osmdesátých let

LENKA JUNGMANNOVÁ

Když byla na začátku roku 1970 ukončena činnost měsíčníku *Divadlo* a čtrnáctideníku *Divadelní noviny*, zhroutila se tak vlastně během několika málo týdnů – *Divadlo* bylo zakázáno v únoru, *Divadelní noviny* ukončeny v březnu – celá teatrologická platforma. (Netřeba, myslím, připomínat její úlohu v dobovém divadelním životě i v divadelněvědné recepci vlastně až do současnosti.) Když se tato odborná platforma rozpadla, což bylo jistě účelem likvidace, profesionální myšlení o divadle se soustředilo na vysoké školy a na dvě odborná divadelní pracoviště: Divadelní ústav a Kabinet pro výzkum dějin českého divadla ČSAV. (Do roku 1974 trval také Scénografický ústav a tím přibližně i vydávání odborných periodik *Prolegomena scénografické encyklopedie* a *Interscéna.*)

Veškerá recenzní činnost byla tedy zredukována pouze na kulturní periodika (jako byla kupř. *Tvorba*) a deníky. Existovaly sice úžeji zaměřené měsíčníky (*Amatérská scéna*, *Loutkář*, *Program Státního divadla v Brně*, *Taneční listy*, *Hudební rozhledy* a *Opus muzikus*), ale profesionální činoherní divadlo svůj list nemělo a nemělo ho mít ještě po šest let.

Teprve v roce 1976 začal vycházet čtrnáctideník *Scéna*, který přijal jméno předválečných novin specializovaných na divadlo (název byl původně koncipován jakoby ve stylu Burianova Déčka). *Scéna 76* vznikla coby periodikum Svazu českých dramatických umělců pro otázky divadla, filmu, rozhlasu a televize, šéfredaktorem byl ustaven Otakar Brůna, jeho zástupcem pak Josef Jelen, autorský kolektiv byl v počátcích rozšířen především o Martina Tůmu a Aleše Fuchse.

Že šlo v případě této *Scény* o silně stranický tisk, předznamenávají hned vstupní slova předsedkyně SČDU Jiřiny Švorcové, otištěné na první straně prvního čísla: „(...) mluví se teď často o vztahu umění a komunismu, a to je téma nesmírně významné. Jestliže pojmem komunismus (...) poměříme naše síly a umělecké výsledky (...) musíme chápat všechny problémy jako náročné úkoly, které nás čekají a před které nás staví XV. sjezd KSČ (...)“[1]. Ve stejném du-

[1] J. Švorcová: „Začínáme!“, *Scéna* 1976, č. 1, s. 1.

chu je i Brůnův úvodní manifest nazvaný *Co chceme*, který tím víc omílá prázdná slova vztahující se „tak nějak k celé společnosti" a hodně málo k divadelnímu umění, čím pravidelněji odkazuje k blížícímu se XV. sjezdu strany: „(...) Jestliže jsme porozuměli tomu, že imperativem současnosti je a bude kvalita, potom je jasné, že kvalita nepadá s nebe, že se nezískává jednoduše, že boj o kvalitu je dlouhodobý, tvůrčí zápas (...)"[2]. Téměř identické jsou i bláboly vedoucího tajemníka SČDU Ing. Arna Krause, kterými *Scénu* zásobil skutečně periodicky.

Je zřejmé, že si tehdejší establishment uvědomoval roli divadelního periodika ve společnosti, respektive jeho vliv na celý prostor divadelního umění. Ve *Scéně 76* je proto s tímto uměním (a potažmo i s dalšími) zacházeno čistě účelově: tu je divadlo programově usměrňováno, tu vyzdvihováno (především zcela schematickou kritikou z pera obou výše zmíněných redaktorů), tam je propagováno a osvěcováno (hlavně různými kulturními činovníky, kteří hovoří o kvalitě obecně, o úkolech strany a sepětí umělců s ostatním pracujícím lidem, ale konečně i angažovanými divadelníky samými, většinou řediteli divadel).

Pozornost je pak v prvé řadě věnována sovětskému divadlu (v každém čísle je nějaká reportáž, rozhovor či portrét) a dále divadelní tvorbě ostatních socialistických zemí. Zmínky o západním divadle jsou mizivé, obvykle mají charakter střípku (kupř. že Iul Brynner v jedné z broadwayských rolí ztloustl), rozsáhlejší zahraniční nesocialistické materiály, kterých je samozřejmě minimum, jsou pojednány přes hustou ideologickou mřížku.

Co se týče spektra divadelních druhů a žánrů, *Scéna* se s pravidelností věnuje skutečně všem sférám divadelní tvorby, dokonce neopomene ani vědecké aktivity. Pod kontrolou je třeba mít vše. Používá se zde téměř všech standardních publicistických žánrů a forem (recenze, reportáž, rozhovor, sloupky, vyprávění čili vzpomínky, oblíbené jsou tzv. kulaté stoly), avšak přece jen v nás vyvolává podezření, když mají kritiky charakter víceméně statistické zprávy, případně záznamu osobních pocitů či naopak pseudohumanistické apelace, nebo když se – na druhé straně – nedočkáme polemik ani živějších publicistických útvarů (např. glosa aj.). Krajně podezřelé potom jsou ohlasy čtenářů, které vyznívají natolik unyle a konformně, jako by si je redaktoři psali sami.

Již jazyk tohoto listu, a nikdo nepochybuje že byl koncipovaný podle přísných aparátnických pravidel, leccos napovídá o tom, jaký obraz divadla mají tyto stránky evokovat. Využívá se k tomu většinou krátkých, naprosto nic neříkajících, tupých, případně angažovaných titulků a názvů článků a rubrik (*Maryša*

---

[2] O. Brůna: „Co chceme", *Scéna* 1976, č. 1, s. 1.

je drama; Divadlo je hra; Dalibor jako drama; Pro divadlo s jasnou myšlenkou; Vytvořit díla, hodná našich dějin; Zápas o pokrok a o člověka; Dramatická, vzrušující současnost; Cesty za současností; Pozdravit slavné výročí především uměleckými činy; Víme, co chceme? Opravdu angažované umění! apod.). Tomu konvenuje i absence popisků pod fotografiemi a výjimkou nejsou ani nepodepsané texty. Nutno připojit, že ani struktura jednotlivých textů není odborně promyšlená a odborně komponovaná a že především funkcionáři se vyjadřovali jako na schůzích: opakovali se, vršili banality a samozřejmosti typu „divadlo je živý organismus" či – v lepším případě – „divadlo se děje teď a tady". Pochopitelně se často stává, že texty obsahují spoustu lexikálních a sémantických nepřesností a chyb.

Obsahově je důraz kladen na problematiku **současnosti** (např. existuje rubrika Divadlo a současnost, kterou, jak jinak než frázemi, naplňují šéfové divadel), čímž se při bližším ohledání rozumí schematické, explicitně ideologické zpracování dramatické látky za asistence realistického herectví a režie (speciální pojetí Stanislavského, zvulgarizované na prvoplánovou kvazitelevizní úroveň).

Snaha zachytit podstatu divadelního umění tedy v tomto periodiku záměrně mizí a na místo toho nastupuje divadlo pojímané jako jakási angažovaná, víceméně lidová besídka: „Budeme se samozřejmě muset učit, aby se výsledky ideové úrovně kolektivu projevovaly především v tom, k čemu je divadlo stvořeno a formováno. Přinášet s nejlepšími ideově tvůrčími silami výsledky především na jeviště. Do tohoto zápasu patří jako první úkol nejpřesnější ideové vyznění současné hry (...)"[3]; „Dnešní umělec má nejen výsadu, ale i povinnost státi se svým dílem **aktivním spolutvůrcem** progresivního historického procesu proměny dnešní společnosti ve společnost socialistickou (...)"[4].

V souvislosti s tím je v mapování soudobého divadla věnováno mnoho prostoru otázkám socialistického **divadelního stylu** („metoda socialistického realismu je tedy základní teoretickou kategorií, klíčovým kritériem **umění se socialistickým obsahem**"[5]), potažmo problematice **divadelního hrdiny** (viz např. titulky: *Cesta k opernímu hrdinovi; Cesta za operním antihrdinou; A co kladný hrdina?* atd.). V neposlední řadě sleduje centralizovaná výchova divadlem také boj za divadlo lidového diváka.

Obdobná je potom i kritická práce, která reflektuje divadlo v nejužším slova smyslu, čili inscenace. Josef Jelen, když se zamýšlí nad kritikou, ostatně tuto práci vymezil zcela jasně: „(...) teoreticky vzato, každý kritický soud se skládá

---

[3] O. Brůna: „Dramatická, vzrušující současnost", *Scéna* 1976, č. 3, s. 2.

[4] J. Jelen: „Víme, co chceme?", *Scéna* 1976, č. 5, s. 1.

[5] Tamtéž.

v podstatě ze tří částí. Především z důkladného studia toho kterého uměleckého díla. (...) Po tomto důkladném prostudování následuje poměření díla principy marxistické estetiky. A teprve potom je kritik oprávněn vynést soud, jímž přijímá a schvaluje to, co souhlasí s principy marxistické estetiky, a odmítá zcela zásadně to, co je s těmito principy v rozporu. (...) Autoři dnešních kritik (...) pronášejí sice o tom kterém uměleckém díle ‚hodnotící soud', ale jejich soud vychází především **z jejich vkusu** [zvýraznila L. J.], kterým se snaží poměřovat to které umělecké dílo, čímž pochopitelně zkreslují jak umělecké dílo, tak uměleckou kritiku, kterou znehodnocují, protože ji zbavují objektivního soudu."[6]

Na základě zobrazení divadla podávaného v recenzích, redukovaných navíc často na zprávy či subjektivní (kvaziobjektivní) reportáže bez evidentní znalosti teatrologické problematiky, bez schopnosti zamyslet se nad pojetím a režijním uchopením dramatického díla, tedy na základě takovéto reflexe můžeme rychle usoudit, že skutečná režie vlastně zmizela a byla zastoupena jakýmsi aranžováním („vážím si režijních prací Jaroslava Dudka, ale vinohradský *Hamlet* je režisérovou prohrou. Dudek vychází v této režijní práci jen z **pocitu** [zvýraznila L. J.] a ne z filozofie díla"[7]).

Z jiného pohledu se zase ukazuje, že divadlo mělo být realizováno vlastně shora – měla ho tvořit dramaturgie (tlak na tzv. současné drama velmi dobře známý z padesátých let) a dále různé teorie, které by naznačovaly cesty, jimiž se má divadelní umění ubírat: „(...) divadlu dnes chybí teorie, která by navrhla jakýkoliv jednotný herecký rukopis a ustavila jednotnou hereckou školu (...), která by byla s to zvážit, zdali koncipovaná a jednotná škola konvenuje naší době (...)"[8].

Po pěti letech, v roce 1981 (šéfredaktorem je stále Brůna, redaktory jsou: Jarmila Brožovská, Jan Dvořák, Miloš Petana a Bohuš Štěpánek) má *Scéna* již větší formát a je vyvedena v barvě. Přibylo přispěvatelů (Jan Czech, Jan Kolář, Martin Hrabák), ideologie recenzí mírně opadla (ačkoli i zde divadelně plá horoucí srdce Jiřiny Švorcové, tentokrát u příležitosti XVI. sjezdu KSČ, kterému je však již věnováno mnohem méně prostoru, než tomu bylo před pěti lety, zato však je poté sjezd označen za vzrušující) a noviny se vydaly na cestu k alespoň občasné seriozní analýze inscenací.

Tematicky se ovšem vývoj příliš neposunul, současný dramatický hrdina místním teatrologům stále nedá spát (obrovská diskuse na toto téma je v čísle 6/1981), opět se často mlátí prázdná sláma ve jménu kvality („text je zřejmě

[6] J. Jelen: „Jak se rodí kritický soud", *Scéna* 1976, č. 7, s. 1.

[7] J. Jelen: „Ofélie, kde zůstal Hamlet?", *Scéna* 1976, č. 2, s. 2.

[8] M. Cikánek: „O herectví a režii realistického divadla", *Scéna* 1976, č. 12, s. 2.

nutné přečíst jistým stylovým názorem. Výchozím názorem. Nevíme jaký byl, ale zřejmě jej přijali herci různě"; o inscenaci hry Jana Jílka *Můj hrad* v Národním divadle v režii Jaromíra Pleskota[9]), zvýšená pozornost věnovaná sovětskému, respektive ostatnímu lidově demokratickému divadlu také trvá („uvedení sovětské hry na našem jevišti je vždycky událostí zejména pro přímočarost formulace problémů, pro schopnost navodit atmosféru *skutečné* přítomnosti, pro odvahu exponovat problémy a otvírat otázky, kterým se autoři her naší provenience často vyhýbají, pro upřímnost, se kterou vypovídají sovětští autoři o sobě a o světě"[10]) a divadlo stále ještě nese pečeť (tentokrát XVI.) sjezdu KSČ. Tak jej nahlíží například i ředitelka Divadelního ústavu Eva Soukupová v rozhovoru *Úspěšná žeň*, která vzhledem k tomu v soudobé dramatice vidí málo „(...) velkých myšlenek socialistické éry, (...) protože drama musí přinášet ideologii nového života – komunismu..."[11].

Přesto se již alespoň hledá úloha režiséra v současném divadle – do té doby byl režisér chápán jen jako jakýsi sluha ideovým onaniím autora, ačkoli i to je provázeno mocnými regresivními momenty – v besedě v čísle 19/1981 Miloš Vojta například tvrdí, že: „Nemůže být každé divadlo jiné, nebudeme-li podporovat, aby každý režisér byl jiný (...)"[12].

Navzdory této mírné, leč zjevné proměně, která jistě souvisela i s příchodem mladší generace recenzentů (kupř. Jan Dvořák a Jan Czech připravili ve *Scéně* 20/1981 fiktivní materiál, napsaný zdánlivě mladými herci, v němž vyčítají kritice, že zasvěceně nesleduje jejich práci a není schopna zhodnotit herecký výkon, požadují koherentní a přitom osobité kritické vyjadřování, aby kritika nebyla pouhou inventarizací použitých prostředků, aby se objevila i skutečná kritičnost a polemičnost, potřela idyličnost divadelní publicistiky a aby se vyšlo z ulity národní izolovanosti!), tedy navzdory této jemné změně setrvávají kritické texty často ještě v povrchním popisování jevištního stavu („oporu nacházím především v herecké složce, která je v inscenaci dominantní"[13]), vyjadřují se obecnými, zcela zaměnitelnými frázemi a naprosto rezignují na nějakou autorskou poetiku či styl kritika. Následující příklad pak může dokázat, že charakterizovat herecký výkon potažmo inscenační pojetí by bylo dobře možné, i kdyby ho kritik neviděl: „Předně je nutno jmenovat Josefa Vinkláře, který svým Dostigajevem stvrdil, že je na samém vrcholu své herecké dráhy, že se řadou zá-

[9] O. Brůna: „Spor o žánr", *Scéna* 1981, č. 10, s. 4.

[10] šifra je (J. Czech?): „Hvězdné nebe nade mnou a mravní zákon ve mně...", *Scéna* 1981, č. 11, s. 4.

[11] E. Soukupová: „Úspěšná žeň", *Scéna* 1981, č. 15–16, s. 1.

[12] M. Vojta: „Režisér a ti druzí", *Scéna* 1981, č. 19, s. 3.

[13] V. Červenka: „Já, Raskolnikov...", *Scéna* 1981, č. 1, s. 5.

važných uměleckých úkolů propracoval mezi naši hereckou elitu. Je radost pozorovat každou vteřinu jeho jevištní přítomnosti, nepromarněnou a naopak naplněnou lačností prodrat se do nitra postavy a ostříží pozorností v cítění scénických vazeb. (...) Divák je inscenací Dostigajeva v Realistickém divadle doslova uchvácen, téměř celý soubor se představil svým skutečným potencionálem, týmová práce inscenátorů přinesla další důkaz takovéhoto kolektivního přístupu k divadelnímu úkolu (...)"[14].

Jestliže nás zajímá obraz divadla na stránkách *Scény*, pak nelze zamlčet, že se již tu a tam objevují – jeden článek o Ypsilonce uveřejnili dokonce již v roce 1976 – materiály o studiových divadlech (Y, Divadlo Husa na provázku, Semafor, Naivní D, HaDivadlo, Rubín, Řeznická, Činoherní klub, DNZ i Činoherní studio), které nahlížejí podstatu divadelního umění nutně jinak. Tento trend však můžeme výrazněji pozorovat vlastně až po přestavbě, kdy do *Scény* v souvislosti s tím přicházejí také další přispěvatelé, vyhranění odborníci: Václav Königsmark, Zdeněk Hořínek, Vladimír Just a jiní (šéfredaktorem byl Jan Dvořák, jeho zástupcem Bohuš Štěpánek, redaktory byli: Marie Boková, Jarmila Brožovská, Miloš Petana).

Teprve po roce 1985 lze zaznamenat, že divadlo je nahlíženo jako komponovaná hra časoprostorové struktury, jako hra s materiálem a možnostmi lidského těla, jako speciální utkání herců a diváků. Objevily se zde tak snahy navázat na teatrologické pojetí avantgardy a poté na české divadelní myšlení šedesátých let. Na první pohled je zřejmé, že takto chápat divadlo bylo možné především kvůli politické oblevě, která také zřejmě umožnila publikovat větší množství článků o těchto souborech.

To však rovněž znamenalo, že poslední pětiletí existence strávila *Scéna* v paradoxech. Na jedné straně se zde hlásaly banality glasnosti (*Odvaha k pravdě* se jmenuje úvodník Bohuše Štěpánka v čísle 1/1988; o tom, *Co vlastně chceme od přestavby v divadelním životě*, uvažuje v čísle 10/1988 Mojmír Weimann, který se projevil jako skutečný myslitel, neboť požaduje: „(...) vymezit přesně divadlu jeho smysl, poslání a funkci"[15]; ostravský herec Stanislav Šárský v čísle 11/1988 zase navrhuje chápat divadlo jako umění, totiž tvořivě!; jedním z mála skutečně důležitých přestavbových textů je úvaha Václava Königsmarka *Jde o krizi divadla nebo o krizi hodnot?* v čísle 14/1988, často – a možná jen z popletenosti – kořeněné povinnou bolševickou hantýrkou [glasnost = pravda revoluce, pravda socialismu, říká v čísle 14/1988 Bohuš Štěpánek]), na straně druhé se obje-

[14] J. Dvořák: „Současník atakován Dostigajevem", *Scéna* 1981, č. 5, s. 5.

[15] M. Weimann: „Co vlastně chceme od přestavby v divadelním životě", *Scéna* 1988, č. 10, s. 3.

vují články typu *Divadlo Josifa Stalina* a úsudky, jako je tento: „Operátor. Skutečný hrdina dnešních dnů. Do nejzazší chvíle odstraňující na svěřeném úseku důsledky havárie," v němž hodnotí hrdinu sovětské hry o Černobylu Jiří Pavel Kříž[16], takže to působí, jako by se na stránkách *Scény* střetávaly dva názorové proudy.

Avšak čteno zblízka, dokazuje tato nevyváženost spíše rozechvěnou zmatenost z nejistoty doby, provázenou snad ještě užvaněnějšími výroky a hypotézami, často zůstávajícími jen u tázání: „(...) řekli jsme si, že Deákova inscenace *Princezny T.* je barevné, dynamické představení, přes dílčí výhrady zvládnuté i herecky (...) dlouho jsem hledal odpověď proč (...)"[17]; „(...) *Celestýna* na Nové scéně je představení, které provokuje nebo přinejmenším klade otázky. (...) Položil jsem si otázku, co je společného (všimněte si prosím vazby! L. J.) mezi Celestýnou a nedávnou Krobotovou režií Merlina v RD. A nedokázal jsem si na ni dosud odpovědět (...)"[18].

Na práci *Scény* navázal čtvrtletník *Dramatické umění*, další časopis SČDU, který od roku 1987 začal vycházet veřejně (před tím, od roku 1982, vycházel pouze „klubově"). *Dramatické umění*, vedené Alešem Fuchsem, se stejně jako *Scéna* věnovalo všem odvětvím divadla, filmu, televize a rozhlasu (nesprávně byla tato umění označována právě jako tzv. dramatická), avšak jednalo se spíše o jakousi revue. Vzhledem k tomu a též i k době jakéhosi tání, oprostilo se *Dramatické umění* od ideových komentářů a soustředilo se na umění, což však neznamenalo, že by tvorba nebyla nahlížena skrze angažovanost a že by tím byly veškeré kritické texty zbaveny povrchnosti (v charakterizaci hereckých výkonů, které zde byla vyhrazena rubrika Role, byla pochvala herce, přičemž hodnocení se vyčerpalo popisem, často formulována jako radost: „je to opravdu radost, pozorovat tu maličkou, nedbale a nepůvabně oblečenou bytost (...)," říká například o pradleně Vlčkové z Hauptmanovy *Zlodějské komedie*, kterou hrála Jiřina Jirásková, Jarmila Konrádová[19]; „(...) jsme tu však kvůli Halibutovi, kterého hraje Menzel na této scéně už dvanáct let jako jednu z nejkrásnějších hereckých radostí (...)," hodnotí Aleš Fuchs Menzelovo podání role v O'Caseyiho *Penziónu pro svobodné pány.*[20]

Dramatické umění pokračuje v cestě, kterou nastolila *Scéna*, třebaže jsou zdejší texty povahou jiné – rozsáhlejší, hlubší, více esejistické, a také mírně od-

---

16 J. P. Kříž: „Kdo odpojil havarijní systém?", *Scéna* 1988, č. 1, s. 4.

17 O. Blanda: „Chladné srdce princezny T.", *Scéna* 1988, č. 10, s. 4.

18 O. Blanda: „Celestina na Nové scéně", *Scéna* 1988, č. 18, s. 4.

19 J. Konrádová: „Pradlena Vlčková Jiřiny Jiráskové", *Dramatické umění* 1988, č. 1, s. 29.

20 A. Fuchs: „Menzlův starý mládenec Halibut", *Dramatické umění* 1988, č. 1, s. 27.

lišné záběrem: nesrovnatelně větší prostor je tu ponechán západnímu divadlu (představují dokonce práci zahraničních hvězd typu Brooka, Halla a Grotowského), dále též teatrologickému myšlení, otiskují divadelní hry i čistě teoretické články, a sledují i, řekněme, aktuální společenské trendy (číslo 2 v roce 1988 je například věnováno tématu ženy).

Přesto na procesu zprostředkování divadla ještě ulpívá ono komunistické hledání současného divadla, stále se sledují sovětské vzory (např. Jiří Hájek v čísle 2/1988) či socialističtí kolegové. Z tohoto periodika zkrátka máme dojem jakési únavy stavem (od té doby se, myslím, hovoří o krizi témat, stylů či divadla jako celku), cítíme zde jakousi opotřebovanost kritického aparátu, který nestačily oživit ani nové, do té doby tabuizované náměty, ani obrat ke skutečnému divadelnímu umění.

Z toho, co bylo výše řečeno, vyplývá mnoho zajímavých teatrologických faktů, kterými by bylo možno se dále zabývat. Obraz divadla se však na základě čtení těchto periodik ukazuje z odstupu časového i myšlenkového poměrně jasně: to, co je zde čtenářům prezentováno jako divadlo, lze chápat v naprosté většině případů pouze jako jakousi ruinu či zdechlinu zbylou ze stavu divadelního umění v šedesátých letech. Přitom to byla právě tato zdechlina, které se jmenované časopisy snažily usilovně vdechnout život a na jevišti ji rozpohybovat. Ruku v ruce s tehdejšími divadelními umělci a funkcionáři (což je zhruba totéž) se významnou měrou podílely na celonárodní mystifikaci (svými kořeny sahající do let padesátých), kdy na jevišti káže normalizační komunista, který smrdí vylhaným velebením režimu, a ani se nezastydí, jelikož důraz se klade na pravdivé vyjádření skutečnosti.

Na scénách se tak podle těchto periodik pohybuje jakási nadloutka, papouškující ideje dramatika-komunisty tak, aby nebylo poznatelné, že je vymyslel někdo jiný než herec sám. To vše vlastně bez režie a scénografie. Craig by se divil, jeho teorie měla divadlo probudit, zatímco v tomto případě se kritika podílela na jeho usmrcení.

Poznámky o „pravidelné dramaturgii" českých profesionálních divadel v období normalizace

VLASTA KRAUTMANOVÁ

Úvodem několik slov k pojmu „pravidelná dramaturgie". Tento termín – jak jsem s překvapením zjistila – se v odborné literatuře nikde nevyskytuje. Poprvé jsem jej našla v zadání seminární práce v rámci mého současného doktorandského studia na DAMU u prof. Jaroslava Vostrého, kterého proto pokládám za autora tohoto termínu. Jeho předchůdci jsou dosud užívané pojmy „pravidelné (recitační) drama" a „pravidelné divadlo", vytvořené a prosazované v průběhu osmnáctého století v Německu prof. Johannem Christianem Gottschedem (1700–1766) a v Rakousku později vídeňským dvorním radou prof. Josefem von Sonnenfelsem (1733–1817) za účelem kultivace a „povznesení", ale i úřední kontroly tehdejšího divadla.[1] Další podrobnosti o povaze německého a rakouského improvizovaného lidového divadla osmnáctého století a o oprávněnosti snah obou uvedených pánů, včetně jejich nepochopení specifiky divadelního umění, nebo naopak snah o jeho politickou manipulaci, sice nabízejí výstižné paralely k vývoji českého divadla v období normalizace, ale pro tuto moji studii nejsou podstatné.

V současné době používá termínu „pravidelné divadlo" také Josef Kovalčuk ve své stati *Znaky autorského divadla*, navazující na závěry jeho předchozí knihy *Autorské divadlo 70. let*[2]. V obou případech se termín „pravidelné divadlo" objevuje jako protiklad k tzv. „nepravidelné dramaturgii", kterou Kovalčuk vymezuje jako „otevřenost v oblasti dramaturgie: programové hledání ‚svých' témat v oblasti ‚nedivadelních' textů (...) nejrůznější montáže a koláže slovesných útvarů všeho typu, počínaje poezií (...) přes velké množství přepisů děl prozaických (...) montáže textů více autorů (...) dobových dokumentů (...) osobité in-

[1] J. Balvín – J. Pokorný – A. Scherl: *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Odeon, Praha 1992. M. Kačer: *Počátky českého měšťanského divadla. Dějiny českého divadla II*. Academia, Praha 1969.

[2] J. Kovalčuk: *Autorské divadlo 70. let*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1982.

terpretace dramatických textů (...) až k vlastním textům na daná témata (...) k tomu (...) autorské klauniády"[3].

Petr Oslzlý ve stati *Dramaturgie jako filosofické a tvarové hledání a utváření občanského postoje*[4] rovněž staví „pravidelné divadlo" do protikladu k „nepravidelné dramaturgii": zatímco „pravidelné divadlo" ve srovnání s „neustále se pohybujícím" divadlem alternativním sice „může také být a často bývá divadlem formálně nápaditým a bohatým", podle Oslzlého prý „z hloubky své podstaty chce být vyrovnané a neznejistěné, tedy klidné a nepohybující se. Jeho formální výboj zůstává uzavřený do sebe a jen zřídka se stává výbojem tvarovým. I postavení takového divadla je uvnitř společnosti statické a jeho výpověď jakoby spočívala uzavřena do tohoto statického klidu a do společnosti nepronikala. (...) Konvenční divadlo si tak udržuje svoji statickou, klidnou polohu, po níž touží."

Podle mého názoru spočívá omyl Oslzlého generalizace v tom, že hledání nového, osobitého divadelního výrazu vyhrazuje, ba jaksi přivlastňuje pouze divadlům alternativním s „nepravidelnou dramaturgií". Dalším omylem je jednostranné „nadřazování etického (či existenciálního) nad estetické", jež – domyšleno do důsledků – paradoxně skrývá v sobě nebezpečí, jehož by se Oslzlý jistě chtěl vyvarovat: že se totiž divadlo stane pouhou služkou ideologie. (Nemám přitom, pochopitelně, na mysli samozřejmé dodržování obecně platných etických zásad poctivosti a slušnosti.) Nabízí se ovšem poněkud banální otázka: zda to, co Oslzlý vyhrazuje pouze pro divadla alternativní, není společným znakem kvalitního divadelního umění bez ohledu na jeho institucionální příslušnost? (A není právě uvedené dělení „dědictvím" totalitního, ideologizujícího uvažování, ovlivněného – ať si to jsme ochotni připustit či ne – především známou koncepcí „antagonistického" nebo – chcete-li – „třídního" přístupu ke světu, užívanou především za účelem „rozdělování a panování"?) Porovnání pojmů „nepravidelné" a „pravidelné" dramaturgie však nabízí „zviditelnění" jistých faktů a „myšlenkových postupů" fungujících v posledním dvacetiletí před listopadem 1989.

Program „nepravidelné dramaturgie" formuloval v roce 1967 prof. Bořivoj Srba, zakládající umělecký vedoucí a dramaturg brněnského experimentálního divadla Husa na provázku. Tenkrát měl pojem „nepravidelná dramaturgie" zdůraznit především přirozenou podřízenost textu a dramaturgie inscenaci, službu herci a režisérovi při práci s jevištním prostorem. V tehdejší atmosféře politic-

---

[3] J. Kovalčuk: „Znaky autorského divadla", in: *Divadelní studie 1*. JAMU, Brno 1991, s. 5–15.

[4] P. Oslzlý: „Dramaturgie jako filosofické a tvarové hledání a utváření občanského postoje", in: *Divadelní studie 2*. JAMU, Brno 1992, s. 51–58.

kého a kulturního uvolnění tato koncepce spontánně vyplynula ze samé logiky vývoje českého divadla jako svobodně fungujícího organismu. V té době totiž ani „pravidelná dramaturgie" (tj. založená na principu dramaturgického plánu) nemusela čelit soustředěnému ideologickému tlaku ze sféry politiky, takže vývoj se mohl přirozeně odehrávat v proměnách samotné struktury českého divadelního umění a jeho výrazových prostředků. Po přežití normalizačních zásahů do českého divadelnictví na počátku sedmdesátých let se koncepce „nepravidelné dramaturgie" stala oficiálně „nenápadnou" – ale ve skutečnosti o to významnější záchrannou alternativou dalšího přirozeného vývoje. Pomáhala tomu také okolnost, že na repertoár tzv. „studiových divadel" nebyly tak důsledně uplatňovány nároky, které platily pro celou divadelní síť. Studiová divadla nebyla vystavena tak silné kontrole, nebyla povinna odevzdávat v předstihu definitivní verze textů, nemusela plnit stanovené normy (kolik procent jakých titulů z které oblasti uvést), a nemusela se ani řídit programem povinných výročí. Postupné „zviditelňování" profesionálních studiových i nejlepších alternativních amatérských divadel, vyvolané jejich rostoucí popularitou, však s sebou přinášelo i nebezpečí zvýšení společenské kontroly a pokusů o jejich „ideové zapojení". Dokládá to tato zmínka ve *Zprávě o stavu dramaturgie a inscenační práce profesionálních divadel ČSR a obsahové zaměření divadelní tvorby do roku 1990*, připravené ministerstvem kultury ČSR pro schůzi vlády dne 1. 11. 1985, ve II. kapitole *Obsahové zaměření divadelní tvorby do roku 1990 a opatření k zabezpečení jeho realizace*: „Rozpor mezi vyšší poptávkou po divadelních představeních pro děti a mládež a jejich nižší nabídkou bude nutné během 8. pětiletky řešit v návaznosti na celospolečenský program estetické výchovy. KNV, KVP a divadla vytvoří podmínky pro přehodnocení ideově uměleckých programů některých divadel ve směru posílení tvorby pro děti a mládež a pro výraznější zapojení nastupující mladé tvůrčí generace do procesu divadelní tvorby. V této oblasti se **dále zvýší úloha a poslání studiových scén a klubové tvorby divadel, zvláště jejich tvůrčí zaměření na tématiku myšlenkově a eticky přínosnější**." K realizaci těchto záměrů však naštěstí vzhledem k událostem roku 1989 nakonec nedošlo.

Texty vzniklé v rámci „nepravidelné dramaturgie" v původní funkci „pouhého" scénáře – tedy ve službě a podřízenosti jevištní akci – se právě díky tomu mohly stát použitelnými a právoplatnými i v tradičních divadlech. Nové formy situací a dialogů přinášely v období normalizace „pravidelné" dramaturgii potřebnou inspiraci.

Některé příklady: text zakladatele a vůdčí osobnosti Divadla Ypsilon, původem výtvarníka a jazzového hudebníka Jana Schmida, *Třináct vůní*, který vznikl

metodou kolektivních improvizací na dané téma, se nakonec díky svému uvedení na komorní scéně ostravského Státního divadla dostal mezi nejčastěji uváděné tituly období normalizace v profesionálních divadlech (celkem 6 premiér). V prezentaci modelové rodinné situace i ve stylu odboček od hlavního tématu je příbuzná hra *Životopis mého strýce* Oldřicha Daňka. *11 dní křižníku kníže Potěmkin Tauričevský* režiséra Petera Scherhaufera zase uvedlo po Divadle na provázku také Divadlo Vítězslava Nezvala v Karlových Varech.

Zajímavé odhalení faktické „pravidelnosti" oficiálně proklamované „nepravidelné dramaturgie" mi přineslo ověřování počtu premiér „pravidelných textů" na repertoáru Divadla na provázku. Teoretik a kritik Jan Dvořák v roce 1980 v bulletinu Divadelního ústavu *Divadla studiového typu* interpretoval „nepravidelnou dramaturgii" takřka shodně s Kovalčukem jako „uvádění textů tzv. nedivadelní provenience, které se dosud a z hlediska tradičního divadla nezdály pro divadlo vhodné. Tyto předlohy se upravují do scénářů, přičemž režisér bývá zpravidla autorem či spoluautorem scénáře. Pro divadelní ztvárnění se nabízí vše od poezie, přes prózu, až k literatuře faktu, zvláštní místo mají přepisy filmových scénářů (např. *11 dní křižníku Kníže Potěmkin Tauričevskij* nebo *Sviť, sviť, má hvězdo*) a tzv. autorské scénáře, které mají nejblíž k původní tvorbě (např. libreta Polívkových klauniád, pantomim a grotesek...)"[5]. Dvořák tenkrát ve své studii sice postihl základní principy práce Divadla na provázku, ale – snad z taktických důvodů, motivovaných dobou normalizace? – z toho všeho vyvodil, že „původní dramatická tvorba členů DNP vlastně neexistuje, divadelní hry byly inscenovány jen ojediněle". Na podporu tohoto svého tvrzení uvedl Dvořák celkem 5 divadelních textů uvedených v Divadle na provázku údajně v letech 1972–1980: Čechovovy *Tři sestry*, 1968, Katajevovu *Kvadraturu kruhu*, 1971, Orkényho *Tótovce*, 1972, Vampilovových *Dvacet minut s andělem*, 1973 a Brechtovu *Svatbu*. V tomto výčtu ovšem nemohly být uvedeny následující tituly: Lorcův *Don Perlimplin* z roku 1968, který „vypadl" zřejmě kvůli jménu zakázaného překladatele Lumíra Čivrného, Andrejevův *Červený smích* z roku 1975 zřejmě kvůli autorovi, jemuž byl vytýkán „pesimismus" a „absurdnost"; *Mystero Buffo* Daria Fo (1977) zase proto, že „premiéra (...) není povolena a uskuteční se jen jako pracovní ukázka, také nadále lze inscenaci uvádět pouze formou studijních představení, která jsou však v následujícím období realizována ve velkém počtu, často přímo na půdě vysokých a středních škol v Brně i řadě jiných měst včetně Prahy" – jak uvádí dramaturg Oslzlý ve své kronice

[5] J. Dvořák: „Divadlo na provázku ve druhém desetiletí své existence", in L. Kozáčová – J. Paterová (eds.): *České divadlo 2. Divadla studiového typu*. Divadelní ústav, Praha 1980, s. 32–47.

Divadlo Husa na provázku – kniha v pohybu[6]. Ve výčtu divadelních her dále chyběla zahajovací premiéra dvou textů tehdy zakázaného autora Milana Uhdeho *Panta rei aneb Dějin národa českého* a *Výběrčího*, uvedených v jednom večeru. K tomu je třeba připočíst Uhdeho autorství u dalších dvou textů: *Balady pro banditu* (1975) a *Na Pohádku máje* (1976), k nimž po roce 1980 přibyl Uhdeho *Prodaný a prodaná* a v rámci „scénických novin Rozrazil" Havlovo *Zítra to spustíme*. Tato fakta uvádím především jako důkaz skutečné „pravidelnosti" proklamované „nepravidelné" dramaturgie brněnského Divadla na provázku. Na základě této zkušenosti by bylo dokonce možné – s jistou mírou aforistické nadsázky – vymezení „nepravidelné dramaturgie" jako „pravidelné dramaturgie v ilegalitě".

Termínem „pravidelná dramaturgie" lze tedy rozumět:

a) V obecném smyslu dramaturgii jakéhokoli pravidelně fungujícího divadla, tj. takového, jehož provoz je založen na jistém organizovaném sledu představení (repertoáru), připravovaném za účelem zveřejnění před diváky určitým záměrně koordinovaným způsobem týmové spolupráce. Dramaturgie funguje jednak jako záruka řádu poskytujícího příslušníkům divadelní instituce pocit jistoty a zázemí pro vlastní práci (včetně potřebných informací), dále jako program a prostředek umělecké, myšlenkové a divácké orientace divadla, jeho tvorby, a ovšem také jako předpoklad dalšího vývoje. Z toho všeho automaticky nevyplývá, že by se „pravidelná dramaturgie" musela nutně redukovat jen na pouhý výběr z okruhu tradičně vytvářených textů, ani že by nemohla být schopna sloužit (režijnímu, hereckému aj.) experimentu. Naopak: smyslem a cílem systému pravidelného divadelního provozu je posílení jeho akceschopnosti a flexibility. Pružně fungující „pravidelná" dramaturgie je výsledkem dějinného vývoje, na němž můžeme ve vyspělých divadelních kulturách sledovat postupné formování od počáteční fáze rituálů, mimetických her a improvizací, přes vznik a rozkvět hereckého stylu, až k pokusům fixovat to „nejpodstatnější" či „nejhodnotnější" formou pevného textu. „Pravidelná" dramaturgie je tedy zdokonalenou vývojovou fází dramaturgie „nepravidelné", kterou můžeme chápat jako pokus o systemizaci dosažených výsledků, o lepší orientaci ve vývoji a zobecnění poznatků. Zbytnění „pravidelnosti" dramaturgie v pouhé opakování objevených, osvědčených a zavedených postupů signalizuje úpadek, který Brook poprávu nazval „mrtvolným divadlem". Jedná se vlastně o jev ob-

[6] P. Oslzlý: *Divadlo Husa na provázku 1968(7)–1998: kniha v pohybu I.* Centrum experimentálního divadla, Brno 1999.

dobný používání stále stejných „osvědčených, zavedených, oblíbených atd." výrazových prostředků, který byl příčinou a příznakem úpadku např. improvizované komedie dell'arte, a proti němuž není imunní ani divadlo alternativní. Bývá vyvolán vlastně také určitým typem nátlaku na divadlo, který v tomto případě lze pojmenovat jako vkusový nátlak jistých sociálních vrstev či skupin vně nebo uvnitř divadla (např. konvence vyznávané autoritativními „starými gardami" nebo postoje a názory „stálého okruhu věrných příznivců" apod.) Tento jev však směřuje i proti tomu, „o čem se hraje" – tedy proti samotné dramaturgii, omezuje její flexibilitu (neboť úkolem, funkcí a podstatou **každé** dramaturgie je **hledání**), a ve svých důsledcích dramaturgii přinejmenším znehodnocuje nebo ničí.

b) „Pravidelná" dramaturgie ve smyslu označení konkrétního historického jevu. Za takový případ můžeme pokládat např. situaci dramaturgie většiny profesionálních českých divadel v období normalizace, proti které byla postavena „nepravidelná" dramaturgie divadel studiových. „Pravidelná" dramaturgie české divadelní sítě období normalizace byla centrálně řízena vládnoucí Komunistickou stranou Československa prostřednictvím ministerstva kultury, a to především formou každoročního schvalovacího procesu dramaturgických plánů, předkládaných povinně v určených termínech a v předepsané formě vedoucími pracovníky českých divadel nadřízeným orgánům a institucím. Výběr textů byl předem ovlivněn jednak povinným zaměřením ke stanoveným výročím, dále požadavky na „zpracování" textu s upřednostňováním zvolených ideologických „třídních" kritérií, podle nichž byla určována kvalita textů, jakož i předpisy a pokyny o jejich výskytu na repertoáru. Nezanedbatelným kritériem bylo také posuzování osoby autora podle jeho politické příslušnosti, původu, společenského postavení atd. V případě „pravidelné" dramaturgie období československé normalizace sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století se tedy jednalo o snahu učinit z ní nástroj ideologického nátlaku. Takovéto znehodnocení „pravidelnosti" dramaturgie a divadla nemá nic společného s osvíceneckou koncepcí Diderota, Voltaira a Lessinga, kteří – stručně řečeno – hodlali pomocí hodnotného umění formovat rozvoj svobodné lidské osobnosti – nikoli jí ideologicky manipulovat. Tento rozdíl je třeba si uvědomovat právě v dnešní době, kdy se objevují tendence automaticky podceňovat „pravidelnou" dramaturgii jako přežitek totalitní doby nebo její existenci dokonce chápat jako příznak úpadku divadla.

1. Schvalovací řízení dramaturgických plánů jako prostředek ideologického nátlaku na divadla

Zavedení systému každoročního schvalování dramaturgických plánů divadel předcházela, jak známo, „výměna vedoucích kádrů". Statistické údaje v *Hodnocení sezóny 1970/71*, vypracovaném Divadelním ústavem na objednávku ministerstva kultury, uvádějí výměnu ředitelů ve 22 divadlech z celkového počtu 37, z toho ve čtyřech případech byli vyměněni dokonce dvakrát, dále bylo ve vícesouborových divadlech jmenováno celkem 12 šéfů v 11 činohrách (Národní divadlo dvakrát), nově dosazeni byli 2 šéfové opery, 3 šéfové baletu a 1 šéf operety. „Jen 15 divadel zatím nemá nové vedení; ovšem asi ve 4–6 se zatím o této výměně jedná." O dramaturgii se v *Hodnocení sezóny 1970/71* hovořilo v souvislosti s „nápravami" ve výběru repertoáru, který měl být zaměřen na oblast sovětské nebo alespoň ruské klasické dramatiky, a na vznik nových domácích textů, jež měly co nejrychleji zacelit mezery po zakázaných autorech. Zároveň byla obnovena kategorizace textů podle starého známého schématu schváleného Divadelní a dramaturgickou radou při tehdejším Ministerstvu školství, věd a umění v roce 1949 (česká současná hra, česká klasika, současná sovětská hra, ruská klasika, světová klasika... atd.), která zároveň umožňovala jejich hierarchizaci podle ideologického měřítka, motivujícího míru jejich výskytu na repertoáru.

Koncem roku 1972 dostala vedení divadel od ministerstva kultury za úkol s využitím těchto kategorií vypracovat „perspektivní ideově umělecké programy do roku 1980", jejichž první verze divadla odevzdávala současně s dramaturgickými plány na sezónu 1973/74. Pokud v nich – z pochopitelných příčin přirozené proměnlivosti divadelního provozu – nebylo prostě splnitelné dopředu vyjmenovat rovnou veškeré konkrétní tituly „klíčové povahy", bylo žádoucí alespoň „zpracovat" co nejpřesněji podíl jednotlivých oblastí výběru titulů v procentech. Vzorem takového dlouhodobého dramaturgického „plánování" byl dramaturgický plán Národního divadla. K dispozici mám takový písemný materiál o něco pozdějšího data – *Ideově uměleckou koncepci a dramaturgický výhled činohry Národní divadla v Praze do roku 1983* z října 1976, kde je tato metoda „plánování" náležitě „propracována" do „zdokonalené" podoby např. v článku *Kvantitativní vymezení struktury dramaturgie v roce 1983*: „česká klasika (8 inscenací) ... 31 %; české socialistické drama a současná hra (6) ... 23 %; klasická a soudobá tvorba národů SSSR (4) ... 15 %; tvorba ostatních socialistických zemí (1) ... 4 %; díla světové klasiky (5) ... 19 %; tvorba nesocialistických zemí (1) ... 4 %; slovenská dramatická tvorba (1) ... 4 %."

Schvalování dramaturgických plánů probíhalo ještě v roce 1974 tak, že divadla je měla připravit a interně schválit do konce dubna a v květnu odeslat po jednom exempláři na divadelní odbor ministerstva kultury a na příslušný krajský národní výbor.

Zpřísnění systému schvalování dramaturgických plánů přinesl další materiál z ministerstva kultury – *Hlavní úkoly českých divadel při zpracovávání návrhů dram. plánů na sezónu 1975/76*:

„Dramaturgický plán by měl tvořit celek, jehož jednotlivé části budou zaměnitelné jen v odůvodněných případech, a to jen za předpokladu, že jedna hodnota bude nahrazena hodnotou prokazatelně vyšší. Za tím účelem je třeba upravit i cyklus jednotlivých fází zpracování dramaturgických plánů divadel v ČSR. První verze dram. plánů na sezónu 75/76 budou zpracovány tak, aby do konce ledna 1975 byly soustředěny na odboru kultury KNV a na MK ČSR.

Ústřední a krajské orgány budou tyto první verze plánů posuzovat a s divadly konzultovat v průběhu února a března. Divadla zpracují definitivní verzi návrhu dram. plánů v dubnu a odevzdají ji příslušnému odboru kultury KNV a MK ČSR do konce dubna. MK ČSR a KNV projednají a schválí tyto definitivní verze dram. plánů nejpozději do konce června (...) Změny ve schválených dram. plánech budou v jednotlivých odůvodněných případech schvalovat odbory kultury KNV a informovat o tom MK ČSR."

Tento „dvoukolový" systém pak platil až do roku 1989 – s tím, že byl dále zpřesňován a „zdokonalován". Tak např. v „metodickém pokynu pro odbory kultury příslušných národních výborů a profesionální divadla v ČSR" nazvaném *Zásady pro sestavování, projednávání, schvalování a kontrolu dram. plánů profesionálních divadel v ČSR na sezónu 1978/79* nacházíme tyto další požadavky: „Nemůže se opakovat praxe, kdy do dram. plánu jsou zahrnuty hry, jejichž definitivní verze ještě nejsou dotvořeny, nebo o nich dramaturgie vědí jen ze zprostředkované informace. (!) (...) Za dramaturgický plán nemůže být dále považován pouhý soupis titulů, dokonce titulů her ještě neexistujících." (!) Další tvrzení ministerstva svědčí mimoděk o tom, jak se divadelní provoz přirozeně vzpíral tomuto stylu „řízení": „Časté a nežádoucí změny v dram. plánech, neúměrné rozdíly mezi jednotlivými verzemi dram. plánů a značné výkyvy v inscenačních výsledcích mnohých divadel vycházejí právě z nekomplexně chápané dramaturgické přípravy a z formálního dlouhodobého ideově uměleckého programování." V tomto přípise byly také definitivně stanoveny nároky na náplň dram. plánů:

„Dramaturgické plány na sezónu 1978/79 budou obsahovat:

1. Celkové zdůvodnění dramaturgického plánu.

2. Seznam inscenací (autor a titul) uvedených v předešlých sezónách, které budou nadále uvedeny v sezóně 78/79.

3. Dram. plán na sezónu 78/79, tj. tituly plánovaných inscenací (včetně jmen autorů, překladatelů, upravovatelů a hlavních inscenátorů, včetně přibližných dat předpokládaných premiér a včetně zdůvodnění, proč má být dílo uvedeno, a stručného vyjádření dramaturgicko-inscenačního záměru).

4. Předběžný výhled titulů, které mají být uvedeny do konce roku 1979 (jako podklad pro přípravu návrhu plánu a rozpočtu divadla na rok 79).

První verzi návrhu dram. plánů na sezónu 78/79 divadla zpracují a zašlou do 31. ledna 78 odboru kultury národního výboru, který je provozovatelem divadla, a odboru literatury a divadla MK ČSR. Divadla spravovaná nižšími stupni národních výborů, než je KNV, zašlou tuto verzi rovněž odboru kultury příslušného KNV. Návrh plánu zašlou divadla rovněž Divadelnímu ústavu Praha a agentuře DILIA."

Konzultace s nadřízenými orgány v únoru a v březnu, odevzdání definitivní verze v dubnu a definitivní schválení v červnu platily i nadále.

V roce 1976 zaslalo ministerstvo kultury divadlům přípis *Informace o zpracování perspektivních ideově uměleckých programů do r. 1980 v českých divadlech*, kde se mj. konstatuje, že „tvorba dlouhodobých programů divadel splnila svůj účel především v tom, že se stala závažným krokem na cestě k odstranění živelnosti a improvizace v práci divadel (!) a že upevnila vědomí společenské funkce divadelního umění." Nicméně přesto „nepovažujeme práci na ideově uměleckých programech za uzavřenou. Neustálé prohlubování a zpřesňování těchto programů musí divadla chápat jako trvalou společenskou objednávku". (!) A jednotlivé etapy „prohlubování" bude „ministerstvo kultury, Divadelní ústav i KNV" konzultovat s řediteli divadel a hodnotit v roce 1977. „Tento metodický pokyn byl schválen vedením MK ČSR dne 28. 11. 1977."

Jinak už v té době asi druhým rokem platilo nařízení ministerstva kultury předkládat nové texty nejpozději 6 týdnů před premiérou ministerstvu kultury ke schválení. *Metodické pokyny ministerstva kultury na sezónu 79/80 ze dne 20. 10. 78*, zřejmě po zkušenostech se zákazem ostravské premiéry *Letního kina Život* Heleny Albertové a brněnského *Přeletu nad kukaččím hnízdem*, stanovily tyto podmínky pro schvalování nových textů:

„Definitivní text díla, které bylo v době schvalování dram. plánů k dispozici pouze v české pracovní verzi, a text díla, které má být v ČSR poprvé

provedeno formou změny v dram. plánu, předloží ředitel divadla nejpozději 6 týdnů před započetím zkoušek příslušnému krajskému národnímu výboru a ministerstvu kultury ČSR. Rozhodnutí o zařazení takového díla do dram. plánu sdělí krajský národní výbor po konzultaci s MK ČSR řediteli divadla do 4 týdnů po předložení definitivního textu."

Ve snaze vyhnout se problémům dávala divadla většinou přednost textům schváleným, povoleným a uvedeným, nejlépe v některém z renomovaných, většinou pražských divadel. Tím se ovšem dramaturgie divadel oblastních zejména v menších městech dostávaly do dramaturgické závislosti, a tedy do podřadného postavení. Následkem byla z osmdesátých let obecně známá repertoárová „šeď" opakujících se stále stejných titulů za stavu převládající únavy, proti které samo ministerstvo kultury ovšem „bojovalo" svými písemnými příkazy, aby divadla povinně „usilovala o svůj osobitý profil". Ministerstvo kultury v materiálu *Zpráva o stavu dramaturgie a inscenační práce profesionálních divadel ČSR a obsahové zaměření divadelní tvorby do roku 1990* interpretovalo problém takto: „Při všech pozitivních výsledcích v hodnocení dramaturgické a repertoárové práce divadel je třeba kriticky připomenout, že dramaturgie divadel ještě nepracuje dost programově, iniciativně a s odborným rozhledem (...) Dramaturgie divadel by měla důsledněji trvat na ideově správné interpretaci textových předloh, na pronikavějším uplatňování principů třídnosti a stranickosti při inscenačním výkladu her." (!)

V nerovném boji divadel s nadřízenými orgány záleželo při tvorbě dramaturgických plánů na uměleckých i morálních kvalitách osobností, které je vytvářely: kromě dramaturgů samotných a jejich odpovědných nadřízených to byli především režiséři jakožto autoři prostorové realizace textu. Právě jejich práce s hercem a jejich inscenační postupy byly inspirativním a rozhodujícím zdrojem nových možností výkladů dramatických textů, které v době normalizace přinášely názorové obohacení. Vzdálenost od Prahy byla po této stránce i jistou strategickou výhodou. (Např. působení režiséra Grossmana v Západočeském divadle v Chebu, Kačerova „éra" v ostravském Státním divadle nebo Horanského v libereckém Divadle F. X. Šaldy aj.)

Služba dramaturgie inscenaci vytváří jistou paralelu snahám studiových divadel, s nimiž se ostatně v konkrétních případech režijní spolupráce přirozeně pojila. V „pravidelných" i ve studiových divadlech např. častěji pracovali režiséři Kačer (ostravské Státní divadlo, Státní divadlo v Opavě, ostravské Divadlo Petra Bezruče a Ypsilon, Studio Bouře...) nebo Schorm (Státní divadlo v Brně, Divadlo Na zábradlí, Ypsilon, Činoherní studio v Ústí nad Labem).

Postavení dramaturgů bylo ovšem v této situaci dvojznačné a paradoxní. Oficiálně byla proklamována „výrazná kvalitativní proměna funkce dramaturga pro přechod od starého pojetí úředníka v literárních záležitostech k nové funkci uměleckého spolutvůrce divadla", jako např. v materiálu *Nový ideově umělecký program a perspektivy činohry Státního divadla v Ostravě* z roku 1975, podle něhož měl být dramaturg „osobností, která by pro režiséra byla intelektuálním partnerem jako spolutvůrce". Prohlášení tohoto typu však ostře kontrastovala s rostoucí zátěží úřednických úkonů, která se pro dramaturgy stávala sisyfovským břemenem, a vedla k osobním pocitům opotřebovanosti a marnosti. (Další zátěž představoval nátlak ve formě „nabídek" na členství v KSČ, které u mladších ročníků vysokoškolských absolventů v osmdesátých letech rozhodující měrou podmiňovalo získání angažmá. Budiž připomenuto, že zdaleka ne každý přijal tuto nabídku z kariérismu; byli i tací, kteří „kladným kádrovým posudkem" opravdu pomáhali „svému divadlu" včetně těch jeho členů, jimž kvůli nějakému „politickému škraloupu" hrozily postihy.)

2. Poznámky ke statistice nejfrekventovanějších textů

Při posuzování výskytu jednotlivých titulů na repertoárech českých divadel v období normalizace musíme kromě předpokládaného zájmu diváků nebo motivace umělecké výpovědi brát v úvahu právě specifické důvody „ideové". Tyto tři aspekty se přitom mohly nejrůznějším způsobem kombinovat a mísit. Příkladem za všechny je příběh nejčastěji premiérovaného textu v období normalizace – Tylova *Strakonického dudáka*, uvedeného celkem dvaatřicetkrát. Není divu, že většina inscenací byla průměrná, nebo i neúspěšná – tento text býval totiž režisérům často doslova vnucován v atmosféře ideologicky zkreslujících oficiálních proklamací typu: „Pokrokoví čeští režiséři se vždy vraceli k Tylovým dramatům jako k pokladnici, z níž čerpali posilující inspiraci. Na jeho hrách chtěli svým současníkům ukázat především kořeny revoluční cesty proletariátu a později i budování socialismu" (Vladimír Hrouda v Rudém právu, 1984). Na druhé straně ani „socialistický divák", navzdory propagandě a školní výchově, nebyl nepřístupný dojetí v řadě situací známého příběhu Švandy s Dorotkou; také se rád podíval na hezkou dekoraci malebné české krajiny, protože – málo platné – všichni jsme od přírody obdařeni přirozenou potřebou – řečeno s Jungem – „nalézt novou přiměřenou interpretaci archetypu" vztahu ke své rodné zemi. Text *Strakonického dudáka* ovšem vždy přináší kromě problémů srozumitelnosti jazykové stylizace i jistý otazník nad důsledností závěrečného řešení

příběhu...V období normalizace byly zřejmě jednoznačně úspěšné tři inscenace, jimž se formou „divadla na divadle" zdařilo vtipné metaforické „zcizení" situací a uspokojivý výklad „kouzla dud", aniž by se pokoušely text „shazovat". Autor prvních dvou inscenací *Strakonického dudáka*, režisér Zdeněk Kaloč volil symbolicky mnohoznačnou „znakovou" stylizaci pro své nastudování na brněnské JAMU v roce 1979 i v roce 1983 v královéhradeckém Divadle Vítězného února. V loutkové inscenaci královéhradeckého DRAKu, kde byl v úpravě Jana Císaře a režii Josefa Krofty vlastní příběh *Strakonického dudáka* ironicky prezentován loutkovou „vlastenskou společností", na závěr Švanda, představovaný živým hercem, po svém vysvobození z reje duchů dudy neproklel ani nezahodil, ale – spolu s Kalafunou a Dorotkou – „tiše, tichounce si hrají od srdce, od duše, pro sebe. Je to nezničitelná hudba..." Úkolem stejného typu pro inscenátory dodnes zůstává scénické řešení „kouzla lípy" v Jiráskově *Lucerně*.

Přínosem bylo ve scénickém řešení Tylovy *Tvrdohlavé ženy* (Národní divadlo, 1974) v režii Jana Kačera „zviditelnění" duchů, kteří byli na jevišti spolu s ostatními postavami. Tento princip byl Kačerem s úspěchem využit i v jeho inscenaci Shakespearova *Snu svatojánské noci* (Státní divadlo, Ostrava, 1976) a Weberovy opery *Čarostřelec* (tamtéž, 1978).

V oblasti klasiky českého realismu představuje úspěšný kvalitativní posun jevištního výkladu, založený na principu zhušťování a stupňování dramatických významů v situacích, inscenace Stroupežnického *Našich furiantů* režiséra Miroslava Macháčka (Národní divadlo, 1979).

Statistika nejfrekventovanějších textů v období normalizace přináší dále především pamětníkům několik úlevných zjištění: Texty ideologicky zkreslující obraz reality, reprezentované zejména opusy Vojtěcha Trapla, se – navzdory nátlaku nadřízených orgánů na vedení divadel – neprosadily. (Podle osobních svědectví je navíc u některých Traplových textů sporná otázka jeho autorství.) Nejčastěji uváděnými texty z oblasti současné sovětské dramatiky byla díla opravdu kvalitní – autorů Vampilova, Šukšina, Ajtmatova a Gorina, jehož *Thyl Ullenspiegel* s osmnácti premiérami byl nejvíce hraným textem z této oblasti v období normalizace. Některé scénické realizace především textů nejfrekventovanějšího autora tohoto období vůbec – Williama Shakespeara – ale i dalších textů světové klasické i současné dramatiky představovaly otvíráním nových možností jejich výkladů jistý svobodnější prostor pro vnímání a myšlení diváků. Vhodným materiálem byly zřejmě především texty pohádkových („kouzelných") her, které jsou v repertoáru českých divadel nejpočetnější. Tento žánr vykazuje také jako jediný takřka nepřerušovanou vývojovou linii v českém diva-

delním repertoáru od dob národního obrození po dnešek. Příčinou obliby pohádek u českých diváků je mj. prezentace etického řádu jako stále platného, což posiluje lidskou naději na možnost pozitivní existence ve světě. Tato naděje se stávala zejména v době normalizační zdrojem katarze.

K negativům, doloženým touto statistikou, však patří jistá celková zakonzervovanost daného průměru inscenační praxe, postavená na souboru osvědčených divadelních titulů, motivovaná ovšem často obrannými strategiemi „pravidelných" divadel v situaci ideologického nátlaku.

Statistika nejfrekventovanějších textů na repertoáru stálých profesionálních divadel v období normalizace (1969/70–1989/90)

(autor, název díla, počet premiér)

Tyl, Josef Kajetán: „Strakonický dudák" – 32
Jirásek, Alois: „Lucerna" – 30
Drda, Jan: „Dalskabáty hříšná ves, aneb Zapomenutý čert" – 28
Shakespeare, William: „Sen svatojánské noci" – 27
Shakespeare, William: „Večer tříkrálový" – 24
Goldoni, Carlo: „Poprask na laguně" – 23
Tyl, Josef Kajetán: „Tvrdohlavá žena aneb Zamilovaný školní mládenec" – 23
Klicpera, Václav Kliment: „Hadrián z Římsů" – 22
Molière – Poquelin, Jean Baptiste: „Tartuffe" – 22
Gogol, Nikolaj Vasiljevič: „Ženitba" – 21
Čapkové, Josef a Karel: „Ze života hmyzu" – 20
Shakespeare, William: „Zkrocení zlé ženy" – 21
Gogol, Nikolaj Vasiljevič: „Revizor" – 20
Drda, Jan: „Hrátky s čertem" – 19
Mrštíkové, Alois a Vilém: „Maryša" – 19
Shakespeare, William: „Hamlet" – 19
Shakespeare, William: „Romeo a Julie" – 19
Stroupežnický, Ladislav: „Naši furianti" – 19
Bukovčan, Ivan: „Než kohout zazpívá" – 18
Čtvrtek, Václav – Lichý, Saša: „Jak se stal Rumcajs loupežníkem" – 18
Gorin, Grigorij: „Thyll Ullenspiegel" – 18
Shaw, George Bernard: „Pygmalion" – 18

Labiche, Eugene: „Slaměný klobouk“ – 17
Jílek, Jan: „Silvestr“ – 16
Hrubín, František: „Kráska a zvíře“ – 16
Zeyer, Julius: „Radúz a Mahulena“ – 16
Goldoni, Carlo: „Sluha dvou pánů“ –15
Leonov, Leonid: „Zlatý kočár“ – 15
Shakespeare, William: „Othello“ – 15
Shakespeare, William: „Veselé windsorské paničky“ – 15
Čapek, Karel: „Loupežník“ – 14
Čechov, Anton Pavlovič: „Tři sestry“ – 14
Hubač, Jiří: „Dům na nebesích“ – 14
Jirásek, Alois: „Vojnarka“ – 14
Klicpera, Václav Kliment: „Zlý jelen“ – 14
Nezval, Vítězslav: „Manon Lescaut“ – 14
Orkény, István: „Kočičí hra“ – 14
Brecht, Bertolt: „Žebrácká opera“ – 13
Daněk, Oldřich: „Dva na koni, jeden na oslu“ – 13
Hrubín, František: „Křišťálová noc“ – 13
Klicpera, Václav Kliment: „Každý něco pro vlast“ – 13
Nash, Richard: „Obchodník s deštěm“ – 13
Nezval, Vítězslav: „Manon Lescaut“ – 13
Petrov, Valeri: „Mušketýři po třiceti letech“ – 13
Preissová, Gabriela: „Gazdina roba“ – 13
Renčín, Vladimír – Brabec, Jindřich – Čiháková, Hana: „Nejkrásnější válka“ – 13
Rostand, Edmond: „Cyrano z Bergeracu“ – 13
Čechov, Anton Pavlovič: „Racek“ – 12
Čechov, Anton Pavlovič: „Strýček Váňa“ – 12
Čechov, Anton Pavlovič: „Višňový sad“ – 12
Daněk, Oldřich: „Zpráva o chirurgii v městě N.“ – 12
Gershe, Leonard: „Motýli“ – 12
Christie, Agatha: „Past na myši“ – 12
Kákoš, Ján: „Dům pro nejmladšího syna“ – 12
Lorca, Frederico García: „Dům doni Bernardy“ – 12
Malík, Jan: „Míček Flíček“ – 12
Nestroy, Johann Nepomuk: „Zlý duch Lumpacivagabundus“ – 12
Vančura, Vladislav: „Rozmarné léto“ (dramatizace různí autoři) – 12
Anouilh, Jean: „Skřivánek“ – 11
Bouček, Josef: „Vstaň, mistře! (Noc pastýřů)“ – 11

Čapkové, Josef a Karel: „Lásky hra osudná“ – 11
Gorkij, Maxim: „Vassa Železnovová“ – 11
Jílek, Jan: „Dvojitý tep srdce“ – 11
Jirásek, Alois – Dietl, Jaroslav: „Filosofská historie“ – 11
Kainar, Josef: „Filosofská historie“ – 11
Nestroy, Johann Nepomuk: „Talisman“ – 11
Ostrovskij, Alexander Nikolajevič: „Les“ – 11
Shakespeare, William: „Jak se vám líbí“ – 11
Schiller, Friedrich: „Úklady a láska“ – 11
Vančura, Vladislav: „Josefína“ – 11
Voskovec, Jiří – Werich, Jan: „Kat a blázen“ – 11
Voskovec, Jiří – Werich, Jan: „Těžká barbora“ – 11
Daněk, Oldřich: „Válka vypukne po přestávce“ – 10
Bulgakov, Michail: „Molière (Svatá kabala)“ – 10
Čapek, Karel: „Bílá nemoc“ –10
Čapek, Karel: „Věc Makropulos“ – 10
Čort, Vladimír: „Pohádka o líných strašidlech“ – 10
Feydeau, Georges: „Brouk v hlavě“ – 10
Gelman, Alexander: „Prémie“ – 10
Gorin, Grigorij: „Pravda barona Prášila“ – 10
Hašek, Jaroslav: „Švejk“ (různé dramatizace) – 11
Hrabal, Bohumil – Nývlt, Václav: „Ostře sledované vlaky“ – 10
Klicpera, Václav Kliment: „Divotvorný klobouk“ – 10
Nezval, Vítězslav: „Milenci z kiosku“ – 10
Simon, Neil: „... Vstupte!“ – 10
Tuwim, Julian – Schonthanové, Franz a Paul: „Únos Sabinek“ – 10
Tyl, Josef Kajetán: „Fidlovačka“ – 10
Tyl, Josef Kajetán: „Kutnohorští havíři“ – 10
Voskovec, Jiří – Werich, Jan: „Nebe na zemi“ – 10
Zahradník, Osvald: „Sólo pro bicí (hodiny)“ – 10
Anouilh, Jean: „Tomáš Becket (Čest Boží)“ – 9
Brecht, Bertolt: „Matka Kuráž a její děti“ – 9
Daněk, Oldřich: „Životopis mého strýce“ – 9
Hennequin, Maurice: „Prolhaná Ketty (Lhářka)“ – 9
Horníček, Miroslav: „Dva muži v šachu“ – 9
Hubač, Jiří: „Generálka Jeho Veličenstva“ – 9
Kutěrnickij, Andrej: „Nina (Jako bychom se ani neznali)“ – 9
Langer, František: „Periférie“ – 9

Malík, Jan: „Míček Flíček" – 9
Nestroy, Johann Nepomuk: „Teta z Bruselu" – 9
Ostrovskij, Alexander Nikolajevič: „Bouře" – 9
Shaffer, Peter: „Černá komedie" – 9
Shakespeare, William: „Komedie omylů" – 9
Shakespeare, William: „Král Lear" – 9
Sofoklés: „Antigona" – 9
Sokol, Štefan Martin: „Rodinná slavnost" – 9
Šotola, Jiří: „Možná je na střeše kůň" – 9
Šrámek, Fráňa: „Měsíc nad řekou" – 9
Thomas, Brandon: „Charleyova teta" – 9
Tyl, Josef Kajetán: „Drahomíra a její synové" – 9
Tyl, Josef Kajetán: „Kutnohorští havíři" – 9
Tyl, Josef Kajetán: „Paličova dcera" – 9
Vampilov, Alexander: „Lov na kachny" – 9
Vampilov, Alexander: „Starší syn" – 9
Třebická, Květa: „Cesta k domovu (Blatouchy)" – 9
Višněvskij, Vsevolod: „Optimistická tragédie" – 9
Voskovec, Jiří – Werich, Jan: „Balada z hadrů" – 9
Wilde, Oscar: „Jak je důležité míti Filipa" – 9
Williams, Tennessee: „Sestup Orfeův" – 9
Beaumarchaise, Pierre-Augustin Caron de: „Figarova svatba" – 8
Bryll, Ernest – Gartnerová, Katarzyna: „Malované na skle" – 8
Bukovčan, Ivan: „Sníh nad limbou" – 8
Casona, Alejandro: „Jitřní paní" – 8
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič: „Strýčkův sen" – 8
Drutse, Ion: „Svátost nejsvětější" – 8
Goldoni, Carlo: „Mirandolina" – 8
Gorin, Grigorij: „Zapomeňte na Hérostrata!" – 8
Gorkij, Maxim: „Jegor Bulyčov a ti druzí" – 8
Gorkij, Maxim: „Měšťáci" – 8
Hellmannová, Lilian: „Lištičky" – 8
Hervé, Florimond: „Mamzelle Nitouche" – 8
Kvapil, Jaroslav: „Princezna Pampeliška" – 8
Lawler, Ray: „Léto sedmnácté panenky" – 8
Mirea, Eugen – Malineanu, Henri: „Dobrý večer, pane Wilde!" – 8
Molière – Poquelin, Jean Baptiste: „Lakomec" – 8
Molière – Poquelin, Jean Baptiste: „Scapinova šibalství" – 8

Patrick, John: „Opala je poklad (Opalu má každý rád)“ – 8
Roščin, Michail: „Valentin a Valentina“ – 8
Shakespeare, William: „Macbeth“ – 8
Shakespeare, William: „Půjčka za oplátku (Veta za vetu)“– 8
Schiller, Friedrich: „Marie Stuartovna“ – 8
Simon, Neil: „Drobečky perníku“ – 8
Solovič, Ján: „Meridián“ – 8
Šotola, Jiří: „Cesta Karla IV. do Francie a zpět“ – 8
Šrámek, Fráňa: „Měsíc nad řekou“ – 8
Thomas, Robert: „Osm žen“ – 8
Tyl, Josef Kajetán: „Paní Marjánka, matka pluku“ – 8
Vampilov, Alexander: „Loňského léta v Čulimsku“ – 8
Vrchlický, Jaroslav: „Noc na Karlštejně“ – 8
Wilde, Oscar: „Ideální manžel“ – 8
Williams, Tennessee: „Kočka na rozpálené plechové střeše“ – 8
Williams, Tennessee: „Skleněný zvěřinec“ – 8
Williams, Tennessee: „Tramvaj do stanice Touha“ – 8
Bajdžijev, Mar: „Duel“ – 7
Casona, Alejandro: „Dům se sedmi balkóny“ – 7
Čapek, Karel: „Matka“ – 7
Čapek, Karel: R.U.R.“ – 7
Daněk, Oldřich: „Zvířátka a Petrovští“ – 7
Dürrenmatt, Friedrich: „Návštěva staré dámy“ – 7
Gribojedov, Alexander Sergějevič: „Hoře z rozumu“ – 7
Horváth, Odon von: „Povídky z Vídeňského lesa“ – 7
Hrubín, František: „Srpnová neděle“ – 7
Jílek, Jan: „Můj hrad“ – 7
Jílek, Jan: „Sůl nad zlato“ – 7
Kesselring, Joseph: „Jezinky a bezinky“ – 7
Knitlová, Jana: „Sekyra na studánky (Noc k otvírání studánek)“ – 7
Kováčik, Peter: „Krčma Pod zeleným stromem“ – 7
Kreft, Bratko – Lavreněv, Boris: „Balada o poručíkovi a Marjutce“ – 7
Kubátová, Marie: „Jak přišla basa do nebe“ – 7
Lermontov, Michail Jurjevič: „Maškaráda“ – 7
Machiavelli, Niccolo: „Mandragora“ – 7
Molière – Poquelin, Jean Baptiste: „Chudák manžel (Jíra Danda)“ – 7
O'Neill, Eugene: „Touha pod jilmy (Farma pod jilmy)“ – 7
Preissová, Gabriela: „Její pastorkyňa“ – 7

Sardou, Victorien: „Madame Sans-Gene" – 7
Shakespeare, William: „Kupec benátský" – 7
Schiller, Friedrich: „Don Carlos" – 7
Solovič, Ján: „Žebrácké dobrodružství" – 7
Steinbeck, John: „O myších a lidech" – 7
Synge, John Millington: „Hrdina Západu" – 7
Szigligeti, Ede: „Liliomfi" – 7
Tyl, Josef Kajetán: „Čert na zemi" – 7
Vampilov, Alexander: „Červnové loučení" – 7
Vampilov, Alexander: „Provinční anekdoty" – 7
Vančura, Vladislav: „Markéta Lazarová" (různé dramatizace) – 7
Williams, Tennessee: „Vytetovaná růže" – 7
Ajtmatov, Čingiz: „Den delší než století" – 6
Arbuzov, Alexej: „Ten milý starý dům" – 6
Brdečka, Jiří: „Limonádový Joe" – 6
Bréal, Pierre Aristide: „Velká mela (Francouzská kuchyně)" – 6
Brecht, Bertolt: „Kavkazský křídový kruh" – 6
Brecht, Bertolt: „Život Galileův" – 6
Bukovčan, Ivan: „Luigiho srdce" – 6
Čechov, Anton Pavlovič: „Ivanov" – 6
Daněk, Oldřich: „Vévodkyně valdštejnských vojsk" – 6
Dürrenmatt, Friedrich: „Fyzikové" – 6
Edlis, Julius: „Červen, počátek léta" – 6
Fischerová, Daniela: „Báj" – 6
Fischerová, Daniela: „Princezna T." – 6
Goodrichová, Frances – Hackett, Albert: „Deník Anny Frankové" – 6
Gorkij, Maxim: „Letní hosté" – 6
Gorkij, Maxim: „Poslední" – 6
Heller, Joseph: „Hlava XXII." – 6
Horníček, Miroslav: „Můj strýček kovboj" – 6
Hubač, Jiří – Clawell, James: „Král Krysa" – 6
Hubač, Jiří: „Stará dobrá kapela" – 6
Christie, Agatha: „Deset malých černoušků" – 6
Jaroš, Jiří: „Tři prasátka a vlk (Prasátka se zlého vlka nebojí)" – 6
Jílek, Jan: „Jak umřít na lásku" – 6
Kleist, Heinrich von: „Rozbitý džbán" – 6
Koenigsmark, Alex: „Ostrovy zdánlivé" – 6
Miller, Arthur: „Smrt obchodního cestujícího" – 6

Nezval, Vítězslav: „Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou" – 6
Patrick, John: „Podivná paní Savageová" – 6
Pogodin, Nikolaj: „Aristokrati" – 6
Rose, Reginald: „Dvanáct rozhněvaných mužů" – 6
Shakespeare, William: „Mnoho povyku pro nic" – 6
Schmid, Jan: „Třináct vůní" – 6
Simon, Neil: „Apartmá 719 (Apartmá v Hotelu Plaza)" – 6
Simon, Neil: „Každý má svého Leona" – 6
Smoček, Ladislav: „Podivné odpoledne Dr Zvonka Burkeho" – 6
Sofoklés: „Oidipús vladař" – 6
Strahl, Rudi: „Případ Adam a Eva" – 6
Šotola, Jiří: „Padalo listí, padala jablíčka" – 6
Tanská, Nataša: „Finský nůž" (Případ finského nože, Oblázek na břehu mořském, Odpusť, že jsem tě zabila) – 6
Tyl, Josef Kajetán: „Lesní panna aneb Cesta do Ameriky" – 6
Weissenborn, Gunther – Hugo, Victor: „Lofter aneb Ztracená tvář" – 6
Wilde, Oscar: „Vějíř lady Windermeerové" – 6
Zahradník, Osvald: „Sonatina pro páva" – 6
Zeyer, Julius: „Stará historie" – 6
Anouilh, Jean: „Antigona" – 5
Arbuzov, Alexej: „Irkutská historie" – 5
Arbuzov, Alexej: „Staromódní komedie" – 5
Bethencourt, Joao: „Den, kdy unesli papeže" – 5
Büchner, Georg: „Vojcek" – 5
Calderón de la Barca, Pedro: „Dáma skřítek" – 5
Casona, Alejandro: „Stromy umírají vstoje" – 5
Delaneyová, Shelagh: „Chuť medu" – 5
Fixová, Božena: „Kterak se o princeznu čert pokoušel" – 5
Frayn, Michael: „Bez roucha" – 5
Goldoni, Carlo: „Náměstíčko" – 5
Goldoni, Carlo – Hlávka, Miloš: „Benátská maškaráda" – 5
Gorkij, Maxim: „Na dně" – 5
Hubač, Jiří: „Modrý pavilon" – 5
Hugo, Victor: „Ruy Blas" – 5
Jílek, Jan: „Pták Ohnivák a liška Ryška" – 5
Karvaš, Peter: „Půlnoční mše" – 5
Kesey, Ken – Wasserman, Dale: „Přelet nad hnízdem kukačky" – 5
Mahen, Jiří: „Ulička odvahy" – 5

Molière – Poquelin, Jean Baptiste: „Zdravý nemocný" – 5
Němcová, Božena: „Babička" – 5
Nezval, Vítězslav: „Schovávaná na schodech" – 5
O'Neill, Eugene: „Anna Christie" – 5
O'Neill, Eugene: „Měsíc pro smolaře" – 5
Otčenášek, Jan – Balík, Jaroslav: „Romeo a Julie na konci listopadu" – 5
Orkény, István: „Rodina Tóthů" – 5
Saja, Kazys: „Býk Klemens" – 5
Scarnicci, Giulio – Tarabusi, Renzo: „Kaviár nebo čočka" – 5
Shakespeare, William – Dürrenmatt, Friedrich: „Král Jan" – 5
Shaw, George Bernard: „Svatá Jana" – 5
Shaw, George Bernard: „Živnost paní Warrenové" – 5
Simon, Neil: „Hodný pan doktor" – 5
Stehlík, Miloslav: „Mordová rokle" – 5
Steigerwald, Karel: „Foxtrot" – 5
Szákonyi, Károly: „Omluvte poruchu" – 5
Šamberk, František Ferdinand: „Jedenácté přikázání" – 5
Štech, Václav: „Třetí zvonění (Svatba pod deštníky)" – 5
Šukšin, Vasilij: „Energičtí lidé" – 7
Tajovský, Jozef Gregor: „Ženský zákon" – 5
Tyl, Josef Kajetán: „Jan Hus" – 5
Vančura, Vladislav: „Josefina" – 5
Vodseďálek, František: „Nová komedyje o Libuši a dívčí vojně v Čechách" – 5
Voskovec, Jiří – Werich, Jan: „Golem" – 5
Yendt, Maurice: „Pierot a vynálezce (Slavík a mechanický pták) – 5
Zindel, Paul: „Vliv gama paprsků na měsíčky zahradní" – 5

Autoři nejčastěji uvedených textů v období normalizace:

1. Shakespeare, William – 15 titulů
2. Tyl, Josef Kajetán – 10 titulů
3. Čapek, Karel – 7 titulů
   Jílek, Jan – 7 titulů
4. Čechov, Anton Pavlovič – 6 titulů
   Gorkij, Maxim – 6 titulů
5. Daněk, Oldřich – 5 titulů
   Hubač, Jiří – 5 titulů

Klicpera, Václav Kliment – 5 titulů
Molière – Poquelin, Jean Baptiste – 5 titulů
Simon, Neil – 5 titulů
Vampilov, Alexander – 5 titulů
Voskovec, Jiří – Werich, Jan – 5 titulů
Williams, Tennessee – 5 titulů

Český Kanaďan a kanadský Čech Jiří Klobouk

MILADA PÍSKOVÁ

Sedmdesátá léta dvacátého století přinesla v české literatuře nový rozměr. Emigrační vlna po roce 1969 znamenala odliv intelektuální potence, vznik nových českých kulturních center v mnoha zemích západního světa. Český literární exil sedmdesátých a osmdesátých let je fenomén, který nemá v moderních českých dějinách obdobu. Teprve v důsledku okupace Československa vojsky pěti států Varšavské smlouvy získal náš kulturní exil takový potenciál, že těžiště některých oblastí národního kulturního života se přesunulo za západní hranice, především do západní Evropy, Spojených států amerických a Kanady.[1] Spisovatelé odcházeli do emigrace spontánně, nuceně i náhodně, mnozí lidé se spisovateli teprve stávali, aby vypověděli o svých zkušenostech s komunistickým režimem.[2]

Nadějný mladý kameraman Jiří Klobouk[3] se rozhodl v okamžiku, když ho v roce 1968 z televizního studia poslali natočit besedu se sovětskými „osvoboditeli". Měl za sebou první literární pokusy, píše od roku 1957, a především úspěšné provedení několika rozhlasových her, v roce 1964 obdržel zvláštní ocenění za televizní hru *Houpací křeslo*. Neemigroval sám, spolu s ním odešla jeho žena Eva[4] a obě děti. V Kanadě, kde se usadili, se Jiří Klobouk uplatnil ve své profesi, jako kameraman, zároveň se prosadil jako úspěšný literát. Dnes patří k českým autorům, kteří jsou daleko známější v cizině než v rodné zemi.

První prózy, které napsal Klobouk v Kanadě, vycházely v exilovém časopise *Proměny*[5]. Anglicky psané prózy publikoval v periodikách *Chicago-Re-*

---

1 V. Burian a kol.: *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu*. Hanácké noviny, Olomouc 1991, s. 9.

2 Známá je např. historie odchodu Pavla Kohouta.

3 Narozen 24. 3. 1933 v Uherském Hradišti. Po nedokončeném studiu medicíny vystřídal řadu zaměstnání. Roku 1959 nastoupil do pražského studia Československé televize. V letech 1961–1963 vystudoval formou večerního studia FAMU.

4 Eva Klobouková je také literárně činná. Knižně jí vyšel soubor esejí *Kanada intimní*, Atelier IM, Zlín . Mj. natočila poslední rozhovor s Jiřím Voskovcem, který byl vysílán i v Československé televizi.

5 Čtvrtletník Československé společnosti pro vědy a umění se sídlem v USA. Je zaměřený na kulturu, literaturu, filozofii, sociologii. Výkonnou redaktorkou v sedmdesátých letech byla Zdenka Brodská.

view, *Partisan Review*, *Prism International*, *Mid American Review*, *2 plus 2* aj.

Základem Kloboukovy tvorby je dramatický žánr, především rozhlasové hry – jednoaktovky. První, nazvanou *Dva někdy někde*[6], napsal ještě v Praze v roce 1963. Československý rozhlas ji nastudoval o rok později. Už zde se objevují motivy příznačné pro celou další Kloboukovu tvorbu: problémy stárnoucího muže v kontrastu s nezkrotitelným mládím, nejčastěji v podobě krásné, nedostupné dívky.

Příběh hry *Dva někdy někde* se odehrává na poště. Dva zaměstnanci – muži rekapitulují při každodenní monotonní práci svůj život a jejich snem je vzbouřit se proti tomuto stereotypu, který je neuspokojuje. Je to jakýsi „poslední záškub touhy po nedosažitelnu"[7], motivovaný očekávanou návštěvou mladé dívky, o které víme jen to, že je krásná a že se na poště objevuje pravidelně, ale jen jednou za rok. Je poslední den školního roku. Ze sousední školy se ozývá řada příznačných zvuků, zpěv dětí, dětský povyk a smích, v protikladu k nim nepříjemný hlas učitelky, poklepávání pravítkem na lavici. Poštu charakterizuje zase zvuk razítkování, zvonění telefonu a chod pendlovek. Uspávací zvuk hodin a razítkování koresponduje se zdánlivě nezajímavým průběhem života obou protagonistů. Prostředí venkova, jedná se o venkovskou poštu, dokresluje zvuk traktoru.

Plejáda zvuků, které dokreslují děj, má v Kloboukových hrách svůj význam a je funkční. Odráží se zde mj. i autorův smysl pro muzikálnost, cit pro rozlišení atmosféry, zvuk často charakterizuje také určitou postavu (učitelka).

Rozhovor dvou mužů, který graduje v líčení představy o možné změně, úniku do města, alespoň okresního, když cesta letadlem se jim zdá nakonec přece jen příliš fantastická, kde by si oba „užili" všeho, co může takové městečko nabídnout, vyplňuje čekání na Lucku, jedinou ženskou postavu hry. Právě ona je nakonec prostředníkem realizace neuskutečnitelných snů a představ obou hlavních hrdinů, i když je sama v závěru hry označuje za perverzní staříky a tvrdí, že už ji víckrát neuvidí. Ti dva se ale přesto mohou na ni zase celý rok těšit a věří, že když se jim nepodaří uniknout z venkovské nudy, Lucka jistě všechno, co si představují, místo nich prožije. Naplní sen dvou starých bláznů, kteří si ve svých vzpomínkách více vymýšlejí než rekapitulují a hovoří o tom, co by byli bývali chtěli prožít (lásky v okupované Francii), než co jim život poskytl. Jejich

---

[6] *Dva někdy někde* (1963). Vysíláno Československým rozhlasem v Praze roku 1964, Vlámským rozhlasem v Antverpách, Belgie 1969, Kanadským rozhlasem CBC v Torontu 1969.

[7] F. Bráblík: „O čem je Jiří Klobouk", in: J. Klobouk: *Rozhlasové hry* I. Atelier IM, Zlín 1996, s. 11.

vzpomínání vyúsťuje v rozhodnutí: „Musíš to udělat. Jednou v životě se rozpumpovat... Pojď, utečeme spolu. Povídám. Slyšíš? Prásknem odtud pryč. Třeba jenom na pár dní. Na dva. Prostě zůstaneme někde přes noc. Roztočíme to v nějakém městě..." říká Žemba.[8] Vzápětí se ale přiznává, že jeho plánovaná dobrodružství mu suplují knihy, které si schovává na půdě, kam se tajně vykrádá, když manželka usne.

Hra je plná paradoxů, protikladů, snů a nadějí. Sny se překrývají se skutečností, realita s fantazií, nadšené plány s rozčarováním. Nesmírná touha po svobodě – a uvědomění si skutečného stavu věcí. Jako by autor předvídal, co bude sám prožívat v civilním životě. Hra byla napsána počátkem šedesátých let.

Sugestivní vizí katastrofy je další Kloboukova hra nazvaná *Erupce*. Opět dva lidé, tentokrát cizí muž a cizí žena, vyslovují svá nejskrytější tajemství. Autor umí mistrovsky držet napětí postupným, zdánlivě náhodným a jakoby nechtěným odhalováním nových faktů, a přitom rozvíjet příběh, vztahy a složité charaktery postav. Kompozice hry je téměř matematicky vyvážena. Posedlost myšlenkou nenže nechává prostor, ale provokuje a inspiruje ke konkrétnímu hereckému, tj. lidskému vyjádření. Inspiruje k nečekaným nuancím a barvám. K neobvyklému odhalení nahé podoby člověka.[9] Název hry je v souladu s autorovými pocity z doby bezprostředně před jejím napsáním, odpovídajícími dramatickým událostem roku 1968. Právě tyto skutečnosti povýšily *Erupci* vysoko nad model katastrofické hry.

Do oblasti snů je pohroužena i další Kloboukova hra – *Způsoby mých bližních*. Reálná rovina rozhovoru muže se dvěma ženami se prolíná s představou, že v jejich bezprostřední blízkosti se může skrývat pronásledovaný, štvaný člověk, možná druhá podoba existence člověka.[10]

Ve vězeňské cele probíhá děj hry *Zabijáci*. Hlavními aktéry jsou dva muži, vrahové svých manželek, Joe a Emanuel. Chystají se na útěk z vězení, který iniciuje Joe, aby pro změnu zabil svoji milenku, o níž se domnívá, že ho zradila. Joe piluje okenní mříž, Emanuel hlídá. Zvenčí se ozývá hlášení vězňů z jednotlivých cel. Dialog se stupňuje, Joe neustále Emanuela ponižuje, až dojde ke

---

J. Klobouk, c. d., s. 25.

Erupce. Hra byla napsána v Praze roku 1968, připsána Haně Maciuchové. Rozhlasová premiéra se uskutečnila v témže roce v Praze. Roku 1970 ji odvysílal kanadský rozhlas (CBC), roku 1972 belgický rozhlas, roku 1994 se opět vysílala v České republice (Audiostudio Praha).

Napsáno v roce 1967, vysíláno v NSR v Saarländischer Rundfunk, Saabrücken roku 1969, v Kanadě v CBC roku 1970, roku 1971 v Holandsku, roku 1972 v Belgii.

J. Klobouk, c. d., s. 99.

rvačce a Joe je zabit. Příchozímu dozorci pak Emanuel, zdá se s úlevou, hlásí: „Hláším, že šem žabil profešora."[11]

Hrou plnou paradoxů je aktovka *Blázen a smyčcové kvinteto*.[12] Autor se inspiroval, jak sám uvádí,[13] konkrétní hudební skladbou. Děj se odehrává na vesnické návsi. Hudba příběh nejen rámuje, ale také děj podmalovává. Je to trpký příběh lidského nepochopení, nespravedlnosti a krutosti. Člověk, který se liší citlivostí svého vnímání, je považován za blázna. Nikdo mu nevěří, že slyší hudbu, je obviněn ze smrti děvčátka a ubit. Zdánlivá oběť v závěru hry potvrzuje jeho tvrzení.

Komorní hrou pro dvě osoby je příběh *Ještě jednou na Coney Island*. Aktéry jsou v tomto případě opět cizí muž a žena, pokročilého věku, přibližně stejného stáří. On je bývalý boxer a učitel atletiky, kterého poznamenala účast ve třech válečných konfliktech, ona prostitutka. Seznamují se při chůzi na schodišti a hned si sdělují ty nejintimnější problémy. „Muž: Představte si, od samýho rána nemám erekci. Žena: Jako že jste impotentní?"[14] Mužův podíl v dalším rozhovoru je dominantní. Vzpomíná na průběh svého života. Coney Island je zábavní park, kam ho jako malého chlapce zavedli jeho rodiče. Coney Island mu představuje nejšťastnější dny jeho života. Touží po štěstí, po blažených dobách svého dětství, které se už nikdy nevrátí. Během své osobní zpovědi ale usne, chrápe a v polospánku opakuje svoje přání vrátit se do zdánlivě idylického dětství.

Ladění Kloboukových her je mírně pochmurné, tíhne k tragičnu. Typickými motivy zde jsou setkání dvou neznámých lidí, stereotyp života, lidská přecitlivělost, pocit temnoty. Autor zobrazuje podivíny, ztroskotance a samotáře.

Napsal-li někdo v šedesátých letech osudovou tragédii, kde láska, smrt a nenávist mají svou původní sílu, pak to byl Jiří Klobouk. Politické pozadí viny je tu spíše naznačeno, ztrácí se v šeru. Také to je důvod, proč se Kloboukova hra dá číst i dnes: politická odpovědnost představuje problém nadčasový.[15]

V roce 1979 vydal Jiří Klobouk v Curychu sbírku povídek *Návrat domů aj. povídky*. Koláž veršů a prózy – *Hudba po půlnoci*[16] – je výsledkem dvacetiletého tvůrčího úsilí (1964–1984). Opět touha versus realita. Bezmezná potřeba lásky kontra nemilosrdné vystřízlivění.

---

[12] *Blázen a smyčcové kvinteto*. Ottawa 1972. Premiéra v Kanadě (CBC). V roce 1993 uvedena v ČR.

[13] J. Klobouk, c. d., s. 103.

[14] C. d., s. 129.

[15] M. Exner: „Zaslechnout barvy světa." Doslov ke knize *Rozhlasové hry* I.

[16] *Hudba po půlnoci. Stíny, události a evokace*. Atelier IM, Zlín 1994.

[17] J. Klobouk: *Můj život s Blondie*. Interkontakt, Zlín 1993.

Román *Můj život s Blondie* byl první knihou vydanou v rodné zemi po společenských změnách v devadesátých letech.[17] Kolorit tohoto příběhu nenaplněné touhy tvoří Evropa i Amerika. Autor chce ale mj. také přiblížit čtenáři vnitřní život emigrantů, kteří daleko od domova prožívají své vzpomínky, sny a představy, ve kterých dominuje touha po silném lidském vztahu založeném na lásce. Na pozadí hluboké sondy do lidské psychiky prožíváme s hrdinou jeho cestu k pochopení reality a skutečných lidských hodnot. Láska ke krásné Blondie vede hlavního hrdinu až do absurdity, byť na každém kroku číhá nesmiřitelná realita.[18]

Texty Jiřího Klobouka nesou prvky absurdity, absurdity života podmíněné jeho protiklady: stáří konfrontuje s mládím, život se smrtí, svobodu s vězením. Jeho hry nejsou veselohrami, nejsou ani tragédiemi, ale jsou poznamenány určitou životní skepsí. Kloboukův humor je jemný a trpký, ale ne zlomyslný. Hry Jiřího Klobouka oblétly kus Evropy i Ameriky a mají široký záběr. Svědčí současně o vývoji svého autora od domácího vidění ke kosmopolitismu a pak zase nazpátek.[19]

Zásluhou vydavatelství Atelier IM mají možnost seznamovat se s Kloboukovou tvorbou, která zdaleka není uzavřena, i čeští čtenáři.[20]

---

[18] Jiří Klobouk znovu mezi námi. Nakladatelský leták, bez datace.

[19] F. Bráblík, c. d., s. 9.

[20] K dalším pracím tohoto autora patří: *Jazz I: Po válce. Jazz II: Rodiče. Protikomunistický manifest. Winfield.*

Realita doby a její obraz ve filmech Věry Chytilové v sedmdesátých letech

Hra o jablko, Panelstory, Kalamita

STANISLAVA PŘÁDNÁ

Sedmdesátá léta znamenala v československé kinematografii dobu temna, kdy po násilném přerušení nebývalého uměleckého vzmachu „zlatých šedesátých" nastala fáze úpadku, známá jako takzvaná „konsolidace", po níž následovala „normalizace". V represivní zástavě Nové vlny byli nepřizpůsobiví tvůrci zbaveni možnosti tvořit (Pavel Juráček, Evald Schorm), mnozí odcházeli do emigrace (Miloš Forman, Ivan Passer, Jan Němec, ze starší generace Vojtěch Jasný, Jiří Weiss, Ján Kadár) nebo byli odstaveni mimo centrum dění (Ladislav Helge). Ti ostatní, „znormálnění", se v prověrkách oportunisticky připojili k nové ideologické koncepci a bylo jim dovoleno natáčet pod cenzurním dohledem (Jaromil Jireš, Hynek Bočan ad.).

Z exponovaných tvůrců prošli prověřovacím sítem pouze Věra Chytilová s Jiřím Menzlem („jediní jsme prolezli komínem," Chytilová) a naplnili werichovské označení typu umělce „ve stavu mírné neobliby". Menzel na důkaz loajality natočil neobudovatelský film *Kdo hledá zlaté dno* (1974), aby pak úspěšně unikal do neškodných líbivých humoristických obrázků. Chytilová zprvu neuspěla s navrhovanými projekty, ale odmítla spokojit se pouze s dokumenty. Neúnavně, s neústupnou ctižádostí usilovala o realizaci filmů se současnou tematikou, což byl sice oficiální programní požadavek, ale nikoli ve vyhraněně problematizujícím pojetí, jak mu rozuměla Chytilová.

Postavení této režisérky v uvedeném období bylo v jistém smyslu exkluzivní: nepatřila ke zcela zavrženým, nebyla ovšem ani vítaná, natož oblíbená. Avšak i v tomto nesnadném dvacetiletí si dokázala ve své tvorbě udržet – s výjimkou nedobrovolné pauzy asi pěti let – vzácnou kontinuitu. Představovala zvlášť obtížný případ, jenž se nehodil a vzbuzoval alergii u rozhodujících stranických činitelů, kteří si s ní nevěděli rady. Její status bychom mohli připodobnit k pozici chytrého královského šaška, jehož trefné invektivy a poťouchlé zesměšňování vladař trpně snášel, aby potvrdil tolerantnost svého majestátu, kte-

rou sice nevyznával, ale slušelo se jí zaštiťovat. K chytrosti Chytilové, stejně jako středověkých hradních bavičů, patřila schopnost udržet přesně balanc na hraně a zavčas odhadnout kritický bod, za nějž už nelze.

Historickými doklady této její taktiky jsou tři filmy, které vznikly v sedmé dekádě (pomineme-li řadu neschválených scénářů, zejména *Tvář naděje* – pozoruhodný scenáristický esej o Boženě Němcové). *Hra o jablko* (1976) byla režisérce povolena až po odsunu tohoto projektu na „periferii" – do Krátkého filmu, kde byl film realizován. Uveden byl teprve s dvouletým pozdržením. I premiéra dalšího filmu *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* (1979) byla pozastavena. Diváci mohli tento film vidět až po roce, a to jen v některých městech, nikoli však v Praze. V metropoli se oficiálně objevil až s velkým časovým odstupem v roce 1987. Také *Kalamita* (1980) se promítala v kinech s více jak ročním zpožděním, navíc ve vynuceném sestřihu.

Z neblahého normalizačního dvacetiletí považuji v tvorbě Chytilové za příznačnější, ale i umělecky kvalitnější filmy ze sedmdesátých let. Realizační obtíže a nouzové podmínky jako by v nich „vydrtily" to nejlepší. Ve filmech z druhé dekády (*Faunovo velmi pozdní odpoledne* – 1983, *Šašek a královna* – 1987, *Vlčí bouda* – 1987 a *Kopytem sem, kopytem tam* – 1988), byť je i navzdory výhradám nutno hodnotit jako vysoce nadprůměrné, shledávám mnohdy převládající sklony k efektnosti či ke zpovrchňující komedialitě na úkor závažnosti výpovědi. Proto se soustředím právě na filmy sedmdesátých let, byť film *Kalamita* už nese vročení 1980.

V dialogu s mocí volila Chytilová při vyjednávání typicky ženskou strategii: v přímém osobním kontaktu uplatňovala „metodu" skandálu, nátlakové hysterie a feministicky bojovné razance. „(...) chtěli, aby se konsolidace a jakákoli příkoří děla potichu. Já jsem pochopila, že když budu křičet, že se jim to nehodí. Tudíž jsem skandalizovala. Já jsem to prostě řekla nahlas do novin nebo jsem zatelefonovala ven, (...) otravovala jsem (...). O každou větu jsem se hádala. (...) Byla jsem už známá tím, že všechno zveřejním, rozmáznu a udělám z toho skandál. Takže mě nechali." Takto vypovídala po třiceti letech v dokumentu Roberta Buchara *Sametová kocovina* (2000).

Za svou nebojácnost si Chytilová u kulturních dozorčích vysloužila kromě pověsti o své „neutlučitelnosti" dokonce i opatrné sympatie, ovšem daleko spíš vyvolávala animozitu: neprojevila patřičnou servilitu, mocenské výhrůžky nebrala na vědomí, prohlédla slabiny mocipánů. Nebála se jich, zato oni se už předem obávali jejích dryáčnických výpadů a umanutě požadovaných nároků. Eventualita ústupu do disentu nebo hrdé mlčení pro ni nepřipadaly v úvahu; znamenaly by kapitulaci v započatém souboji. A krom toho, ona musela být ve-

řejně slyšet, filmy pro ni znamenaly jedinou platformou tvůrčího sebevyjádření. Za tu cenu byla nucena v lecčems ustoupit, nikoli však v zásadních požadavcích.

Doba svými rozpory a překážkami poskytovala moralistce Chytilové zvlášť intenzivní zdroje inspirace, vydražďovala ji k výsměšné zlobě. Z amorálnosti doby paradoxně čerpala sílu k ataku: „Každá doba má jedno hlavní téma, a tím je morálka. S tím se pořád zápasí, ta je všude. Každý čin má svůj morální aspekt. A to se musí pořád podrobovat kritice" (*Sametová kocovina*). Ona ani nemohla jinak, oproti těm, kteří charakterově selhali nebo se v tvůrčí impotenci pružně ohnuli a dali se do služeb režimu.

Všechny tři její jmenované filmy patří z dnešního pohledu k tomu umělecky nejhodnotnějšímu, co ze sebe přiškrcená kultura „temných sedmdesátých" mohla vydat. Vyjmeme-li tvorbu Chytilové jako atypický výřez z celku tehdejší zubožené filmové produkce, zaznívá dodnes jako sebevědomý, vyvzdorovaný výkřik, který i v utěsněných podmínkách našel prostor k osobité revoltě. „V žádném případě jsem se nezpronevěřila, (...) nekolaborovala jsem. Já jsem je podváděla" – tvrdí dnes Chytilová v Bucharově dokumentu. Jakkoli mohou tato její slova vzbuzovat kontroverzní reakce, neohroženost a silnou vůli v prosazování téměř nemožného jí upřít nelze. Nadto v politicky znevýhodněné pozici. K tomu ovšem dlužno dodat, že její svérázné osobní praktiky mohly být stěží uplatňovány jako precedens u jiných tvůrců.

Předmětem mého zamyšlení nebude analýza těchto filmů z hlediska uměleckých kvalit, nýbrž zkoumání konkrétních společenských vazeb a sociologických konotací k době jejich vzniku. Pokusím se vysledovat rozostřenou hranici mezi dobovou realitou, jak do Chytilové děl pronikala samovolně, a jak se utvářela, respektive byla přetvořena filmově – infiltrována do děje, postav, do stylizačních prostředků a v posledku do jinotajů či podobenství. V této souvislosti mě zajímá svár autentické reality s jejím filmovým tvarem, na němž jsou patrny stopy jak umělecké licence a jejích posunů, tak nevyhnutelného tlaku (auto)cenzury. Navzdory obtížím z toho vyplývajícím se Chytilová nenechala autorsky spoutat. Její výrazný „úhel pohledu" a osobitý tvůrčí styl jsou rozpoznatelné na první pohled. Na jedné straně můžeme její filmy chápat jako výlučný tvůrčí záměr kritického vhledu do reinstalovaného totalitního režimu, anebo viděno z historického aspektu, lze v nich o dané době číst jako v nezáměrně „paradokumentárním" dokladu eo ipso.

Jaké je tedy rozpětí „Dichtung und Wahrheit" ve filmech Chytilové z té doby? Zásadně nepolitizovala, vyhýbala se přímému střetu se systémem, který ukazovala zespodu, „při zemi", vnikala do útrob jeho upachtěné každodennos-

ti. Odhrnovala, co oficiálně nemělo být viděno: vše amorální, nečestné, pokřivené. Předpokládejme, že mnohé muselo zůstat zamlčeno, anebo bylo cenzurními škrty z velkých témat rozměněno na drobné, do vedlejších motivů či náznaků. Co však nemohli cenzoři upravit nebo dát vystřihnout, byl neodmyslitelný reál jako pozadí, které se prodralo do popředí a stalo se samo velkým tématem. A tak objektivní skutečnost, v níž se filmy odehrávaly, průkazně vypovídala už předtím, než se jí zmocnila režisérka. Prostředí – v jeho neladu, nekulturnosti a rozpadu – z filmů doslova vyhřezává, ať jde o veřejné instituce (nemocnici, nádraží, sídliště nebo o hospodu), či o soukromí v bytových buňkách paneláků. Zgrotesknělá optika žánru samozřejmě dovolovala nadsázku, ta se však mnohdy přibližovala skutečnosti natolik, že s ní někdy až splývala.

Zcela ojedinělou ukázkou pregnantního nákresu životního prostředí, postihujícího charakter doby jako totálního chaosu, je prolog filmu *Panelstory*. Jakkoli tuto rozhořčenou obrazovou zprávu umocňuje stylizace kamery a promyšleně strukturovaná inscenovanost situací, otřesná fakticita v ní obsažená je sdostatek silným kalibrem. Přitom se tu nic zvláštního neděje, sídlištní lidé jdou ráno do práce, v nehostinné „kopanině" se brodí bahnitými výkopy, zakopávají na staveništi, stojí fronty u autobusových zastávek, vedou děti do školky atd. V nervním provozu však pořád něco zadrhává, v odlidštěné, a zároveň nadměrně zalidněné aglomeraci se všude naráží na nějaké bariéry, v hmotném i obrazném smyslu.

Při dezorientovaném bloudění nepřehledným plenérem připomínajícím rumisko objevuje kamera Jaromíra Šofra i jeho nezaměnitelnou „škaredou estetiku". Obdobně jako bezprizorný malý kluk nalézá při potulkách sídlištěm v kontejnerech mezi odpadky své „poklady". Kamera jako by byla štvána z místa na místo, v montážně tříštěných – zešikmovaných či useknutých – záběrech bezradně švenkuje z místa na místo, v prudkých nájezdech naráží na jednostejnost panelových fasád s tisíci okny, v nichž zachytává banální útržky ze života obyvatel, vměstnaných do těsných bytů jak do zvířecích kotců. Z většiny postav, s nimiž se ve víceméně prekérních situacích setkáváme, vychází zloba, vztek, hysterie nebo už jen otupělá rezignace, jako je tomu u osamělé staré důchodkyně dožívající v bytě, z něhož už vůbec nevychází. Téměř většina postav v *Panelstory* jsou deformovaní jedinci jako výplody zkaženého systému, jimž Chytilová udělila směšné, karikované rysy.

Pozoruhodná úvodní sekvence filmu, jako by se otřásající v základech při živelné katastrofě, nenechá nikoho lhostejným: řítí se v hekticky bezhlavém tempu, nakupením všemožných negativ a neurotických projevů vzbuzuje až fyzickou nevolnost. Artikuluje esenciální vyšinutost doby, ba co víc: je imanentním

vyjádřením syndromu její choroby, jenž se vrývá jako němá obžaloba dehumanizovaného socialistického budovatelství. Chytilové bylo vytýkáno, že ve svém filmu nebyla objektivní a soustředila se výhradně jen na špatnosti, navíc v rozestavěném, tedy ještě nedokončeném sídlišti. Kritikové si nechtěli uvědomit, že režisérčina rozhněvanost byla svou podstatou nanejvýš sociálně angažovaná – ovšem bez pejorativního přídechu tohoto zprofanovaného slova. Ji nezajímalo to málo dobra kdesi na okraji, neboť byla cele zaujata právě onou nehotovostí celého zřízení, jeho nedomyšleností a trestuhodnou bezkoncepčností. V hněvu se upřela na principiální poruchu všeho a ve všem – v reálném i obrazném významu.

V ne-řádu, jemuž chybí jakákoli perspektiva do budoucna, není ani žádná naděje. A dává-li ji nakonec režisérka ve filmu někomu, tak pouze mladistvé dvojici, která se vymkla všem záporným silám a vlivům a uhájila si právo nezávislého rozhodnutí – v tomto případě narození jejich dítěte. Poslední záběry filmu s mladými milenci však i kompozičně napovídají o iluzornosti jejich víry, s níž se chtějí vymknout. V tomto smyslu pak už nezáleží, zda žhnoucí kotouč nad železobetonovými kolosy paneláků ve finální scenérii je symbolem vycházejícího či zapadajícího slunce. Naděje té mladé dvojice na prahu dospělosti je totiž už zárodečně nakažená sídlištními „zplodinami", je bez záruky.

Jen jako vzácné výjimky se v Chytilové filmech objevují postavy coby nositelé pozitivních hodnot, jichž je všehovšudy hrstka. V prvé řadě venkovský děda (neherec Antonín Vaňha) v *Panelstory*, zmateně bloudící sídlištním labyrintem, v údivu nad tímto novodobým Babylonem, ve kterém se marně snaží uplatňovat pravidla starosvětského řádu. Dále mladá porodní sestra Anna (Dagmar Bláhová) ve *Hře o jablko*, která odmítá přijmout život jako nezávaznou hru a emancipuje se i za cenu svobodného mateřství. A do třetice – zběhlý vysokoškolský student Jan Dostál (Boleslav Polívka) v *Kalamitě*, který znechucen studiem dává přednost životní praxi, ale odmítá se podřizovat i jejím zaběhaným – amorálním – stereotypům. Tito hrdinové nepatří k zářným příkladům šlechetných či vzorových jedinců. Také oni, stejně jako všichni ostatní kolem nich, jsou zesměšňováni, uvízli v problémech a doplácejí jak na svoji zásadovost, tak i na slabosti a nedůslednost. Ale oproti rezignovaným stádním pasivistům nebo aktivistům, kteří se v tom naučili chodit, byl těmto nenápadným outsiderům propůjčen chytilovský vzdor: jsou tlumočníky její zásadové morálky, odhodlaně jdou rovnou k jádru věci a nevzdávají se, i když tvrdě narazí. Chytilová, oč méně emotivní a soucitná, o to razantněji vyhrocovala konflikty, do nichž se v jejích filmech dostávali jak ti zarovnaní do průměru, tak ti vyčnívající. Všechny bez rozdílu je nechala, ať se ve svých malérech dostatečně „vymáchají".

Základním komunikačním prostředkem, jímž Chytilová vyjadřovala svůj autorský protest, byla provokace, šok. S touto zbraní útočila na občanskou lhostejnost a egoismus jednotlivců, chtěla šokovat, aby lámala uměle udržovaná tabu. Ve *Hře o jablko* naturalisticky obnažila chod porodnice, kde sled autenticky zachycených porodů připomíná zkolektivizovanou „výrobnu" na děti: z porodů se dokonale vytratilo nejen tajemství zrodu lidské bytosti, ale jakákoli intimita této velké události, nemluvě o úctě k matce jako dárkyni života. V komediálně ztřeštěném chvatu je socialistický „občánek" registrován hned po prvním nadechnutí nikoli jako jedinečná lidská individualita, nýbrž mechanicky evidován jako další článek beztvářné lidské masy. Novorozeňata v detailních záběrech vycházejí rovnou z lůna, sají z mateřských prsů, nahota ženského těla se tu ukazuje jako přirozenost, kterou netřeba pokrytecky „umravňovat". Neméně liberálně pohlíží Chytilová na sex a jeho pokleslou „konzumaci", pobaveně, bez zapírání jisté voyeurské zvídavosti, prosta jakékoli vulgarity či uměle romantických přízdob. Touto detabuizací, jíž filmy zároveň nabyly i na divácké atraktivitě, Chytilová nepřímo zaútočila na rigiditu a lživou prudérii hlásané morálky za socialismu.

Kolorit doby zahrnoval v Chytilové filmech četné odkazy na mravní indolenci v mezilidských vztazích, na lajdáctví a pracovní šlendrián, jakož i na bezostyšnou lenost, která šla spolehlivě ruku v ruce s korupcí. Drobné vsuvky, roztroušené v ději jako aktuální narážky, už téměř upadly v zapomnění a působí zpětně jako ne zrovna příjemné, i když humorně neodolatelné „suvenýry" minulosti. Pod knutou komunismu a jeho nevkusné veřejné propagace si národ odreagovával svoji pasivitu „podzemním odbojem" v anekdotách. V *Panelstory* jedna taková posloužila ke slovnímu gagu s cigaretami, tzv. „tvrdými spartami" – úzkoprofilovým, tudíž „podpultovým" artiklem. Na jejich krabičce se v roce 1978 skvěla – jako bizarní reklamní emblém – výroční rudá třicítka na počest „vítězného Února". „Ale je jich jen dvacet," žertovně si přisadí trafikantka, vzápětí přísně napomenuta kupujícím, jímž se ukáže být příslušník VB. Jiný obligátní slogan, v praxi zevšednělý i navzdory své nesmyslnosti, zazněl v úvodní scéně *Kalamity*, v jídelním voze: číšník uzemňuje pasažéra prahnoucího po pivu notoricky opakovaným oznámením „Pivo podáváme jen k jídlu". Jelikož však v žalostné nabídce menu ani jídlo není k mání, vyvolá tento nehorázný „servis" absurdně bezvýchodnou komediální zápletku, jíž chytře rozuzlí až neznámá dívka svou důvtipnou objednávkou piva.

Chytilová aktuálně reagovala na vše, čím lidé tehdy žili, aby je vyburcovala z pasivity a apatie. Komunikovala s diváky bezprostředně živou řečí, ve filmových dialozích zněly důvěrně známé obraty a osvojená lidová rčení. Zevšednělý jazyk se najednou proměnil v konspirační kód, který byl v kinech pobaveně dešifrován.

Příznačně rezonovaly obehrané dobové fráze jako třeba obligátní věta „Nejsou lidi", použitá jako komisní odpověď na stížnost poškozené pasažérky („ženy s flekem") v *Kalamitě*. Její rozhořčená reakce na tuto výmluvu jako by vycházela z úst samotné režisérky: „Jak to, že nejsou lidi? A kde ty lidi všichni jsou?"

Nezbytným dobovým úkazem, objevujícím se ve filmech jako frekventovaný leitmotiv, byly fronty v obchodech, jimž předcházely úprky shánčlivých žen za nákupy z pracovišť, jakmile přišlo zboží. Fronty – na cokoli – se staly jakýmsi nedobrovolným, až nepříčetně provozovaným „sportem". Z filmu *Kalamita* zvlášť utkvěl výtečně zinscenovaný komediální skeč v masně jako jedinečná ukázka kontaminace reality a její parodie: kraluje v ní výřečný řezník (Bronislav Poloczek), mistr podvodu a úlisné přetvářky, který zkušeně manipuluje poddajnou frontou zákazníků. Bodře s nimi vtipkuje a zároveň, aniž si toho stihnou povšimnout, je zručně okrádá. Tato figura jako prototyp reprezentovala nově zformovanou sociální třídu politicky indiferentních zbohatlých „živnostníků" (řezníci, zelináři, ale i lékaři, právníci ad.), kteří, šikovně spaktovaní s režimem, z něj tyli a požívali nepsaná společenská privilegia.

Jiná ironizující narážka na úpadek masové kultury byla v *Panelstory* vložena do názvu fiktivního televizního seriálu *Muž za volantem* – průhledné analogie protežovaného seriálu Jaroslava Dietla *Žena za pultem* (1977) s komunistickou herečkou Jiřinou Švorcovou v titulní roli zidealizované prodavačky v samoobsluze. V Chytilové filmu vystupuje herecký představitel takového mediálního hrdiny – v civilu „libový" seladon, který se mezi řadovými obyvateli panelového „ghetta" štítivě vydává za lepšího člověka. Faleš jeho televizního protagonisty – dělného hrdiny „z lidu" – dokazuje už od pohledu salónní zjev herce (Jiří Kodet), jemuž je jakákoli manuální práce cizí. Ale řidiče zahrál „světově", prohlásí o něm obdivně jeho sousedka. Ve vyostřené karikatuře této role ztvárnil Kodet – i s určitou mírou sebeparodie – příznačný typ „zasloužilého" umělce v socialismu, který ochotně kolaboroval s mocí a za odměnu se těšil laciné popularitě vděčného publika.[1]

---

[1] Chytilová se veškerých stranických souvislostí s KSČ dotýkala s největší obezřetností a proti cenzuře mnohdy užívala rafinovaně transparentních zbraní, jimiž navenek jakoby vyhověla, ale vskrytu na ni vyzrála a posmívala se těžkopádným pákám establishmentu. Tak si lze vyložit třeba obsazení stranického kádra Václava Švorce do role náčelníka železniční stanice v *Kalamitě*. Tento herec, který se osvědčil ve státotvorných rolích na divadle i ve filmu (zejména proslul jako představitel V. I. Lenina a Klementa Gottwalda), samozřejmě bytostně odporoval chytilovskému volnomyšlenkářství i nekonvenčnímu stylu. A tak už sama volba tohoto herce se mezi ostatními protagonisty vyjímala „jako pěst na oko". Chytilové za její průhlednou potouchlost však nebylo co vytknout, stejně jako v případě obsazení režimní televizní funkcionářky Libuše Pospíšilové do role lačné šéfky (a Smrtky) ve filmu *Faunovo velmi pozdní odpoledne*.

Chytilová absurdní nepatřičnost tohoto „muže za volantem" ještě zdůraznila srovnáním s postavou skutečného řidiče – neurotického, věčně nedospalého zoufalce (Ladislav Potměšil), kterého si nikdo ze sousedů nevšímá, natož aby jeho profesi adorovali. Dávají přednost jeho umělé televizní maketě.

Jako určitý maskot doby se ve *Hře o jablko* mihla vyhlášená populární figurka pražského kamelota, pokřikujícího skutečné nebo zpotvořené novinové nadpisy z *Večerní Prahy*. Pouliční chodci ho vítali jako osvěžující jiskru ve všeobecném otupění a bavili se „dementní" intonací jeho hlasu, parodujícího stupiditu tehdejšího zpravodajství. Kamelot-amatérský lidový klaun konvenoval Chytilové jako zdánlivě nevědomý prosťák, který ve švejkovsky natvrdlé masce předstírá, že nic nechápe a všemu se diví, ale v hloubi se tím baví a je nad věcí. V navenek neutrálním výsměchu se mu dařilo do nedůležitých legrácek nenápadně zahrnout i věci podstatnější. V daných možnostech si tento vyvolávač dovoloval překračovat limitovanou „svobodu slova". I když jde o postavu víc než letmou, už samo její začlenění do filmu je autorským záměrem vtisknout do děje autentické dobové stopy.

Těžko říct, do jaké míry tyto filmy tehdy působily jen na bránici publika, a jak dalece otřásaly jeho svědomím. Z dnešního odstupu je zjevné, jak oba aspekty – smíchový a etický – k sobě neoddělitelně patřily. Chytilová natáčela nejen zábavné, ale i chytré filmy, právě v tom, jak neuhýbavě mířily k podstatě věcí a jakoby jen mimochodem se o ni otřely. Bylo by ovšem scestné tvrdit, že zobrazovala dobu ortodoxně realisticky; za daných podmínek ani nemohla, a patrně by ani nechtěla. Při vší aktuálnosti a sociální pronikavosti nevyznávala funkci umění jako identického zrcadla doby. Skutečnost byla pro Chytilovou příliš šedá, fádní, iritoval ji celkový vnější útlum, proto dráždivými průniky upozorňovala na její chronický chorobný stav, všímala si konvulzí a nervních tiků. Natáčela filmy s cílem ozdravovací procedury, jako „čistírnu" poskvrněných duší i myslí, v níž ordinovala účinné elektrické šoky.

Doby se dravě zmocňovala nejen ideově, intelektuálně, ale i tím, jak její bezbarvý povrch opatřovala efektní barvitostí. Tento estetizovaný „nátěr" neměl krycí funkci, nýbrž naopak výrazně upozorňoval na chudobu vnitřního obsahu. V chytilovském filmovém kosmu zaujímá nepřehlédnutelné místo apartní módnost, pro niž má režisérka speciální ženskou vnímavost. V její zálibě výtvarně zvláštňovat obyčejnost upoutává dráždivá dominance červené barvy, do níž je uložena prazákladní a zároveň mnohoznačná symbolika. Ve *Hře o jablko*, zejména v „jablečné" metaforické předehře, nese krvavá červeň archetypální mateřnální význam. Obsažena je i v červeném jablku – v jeho stylizovaném biblickém významu, i v přírodní scenérii krajiny, objevuje se v designu interiérů nebo

v eroticky svádivých kostýmech. Jak už bylo dříve naznačeno, originální výtvarnou výpověďní hodnotu má také apokalypticky zhroucená vstupní pasáž v *Panelstory*. Obdobné povznesení platí o sněžné bělobě zimních exteriérů v *Kalamitě*, které svou malebnou vytříbeností kontrastují s přízemní socreálnou mizérií.

Připomeňme ještě, jak na relativitu kategorií pravdy a lži ve filmu reagovala z druhého břehu opozice. V samizdatovém sborníku *O divadle*, vycházejícím v osmdesátých letech (oficiálně vyšel v nakladatelství Lidové noviny roku 1990), padly v debatě českých dramatiků kritické výhrady právě vůči některým ambiciózním českým filmům, včetně *Panelstory*. Václav Havel jim vytkl **absenci dějinného rozměru**: „Jako by neměly společenské pozadí. Zdají se být vypreparované, zdá se, že by se mohly dít kdekoli a kdykoli. Ty příběhy se neodvíjejí na pozadí celkového příběhu světa, společnosti, dějin. Mluví se sice o jakýchsi aktualitách, ale je to marginální ozdoba."[2] Pro Havlovu vězeňskou zkušenost vycházející z autentických příběhů „přečnívajících lidí" jsou obyvatelé sídliště „materializací sídlištního zestejnění", jímž vyhovují totalitní moci. Milan Uhde vytkl postavám v Chytilové filmu ilustrativní tezovitost: „(...) lidé jsou nepřesvědčiví, přibližní. [Chytilová] na ně ví všechno dřív, než jim předestřela jejich dramatickou situaci. Vidí je povýšeně a literátsky. *Panelstory* se tváří polemicky a kriticky, dokonce tak trochu apokalypticky, ale je to zplodina nadřazeného postoje typického pro českou kulturu šedesátých let."[3]

Z těchto příkrých, v něčem oprávněných, leckdy i předpojatých posudků vyplývá absolutnost kritérií, k nimž zmiňované autory vedl jejich občanský postoj, ve kterém – na rozdíl od Chytilové – odmítli kompromisy a spolupráci s mocí. Havlovo tvrzení jistě platí o většině filmové produkce té doby, leč zrovna k *Panelstory* příliš nepřiléhá, neboť děj tohoto filmu je naopak přesně lokalizován (rozestavěné Jižní Město) a pevně vsazen do konkrétních dějinných souřadnic, do nichž jsou jednotlivé figury nerozpojitelně vrostlé. Ač ve fragmentárních skicách a v „materializovaném zestejnění" jsou tito filmoví sídlištní lidé typově výrazně diferencováni, je nepatřičné požadovat na Chytilové filmech složitější psychologickou vrstevnatost se všemi politickými a ideologickými atributy. To ani nebylo jejím záměrem.V podmínkách, jimiž byla omezena, si přesně vytyčila půdorys, prostor, rozměry i hloubku: ze socialistického univerza sedmdesátých let vyňala příznačný lidský vzorek, v němž po způsobu entomologa důkladně zkoumala lidské mraveniště jako hmyzí „živočichopis". Ne náhodou se

---

[2] *O divadle*. Lidové noviny, Praha 1990, s. 53.

[3] Tamtéž, s. 54.

právě příměr mraveniště nelibě evokoval dobovým kritikům, kteří se jejími filmy cítili být uraženi.[4]

I navzdory stylizačnímu zatraktivnění a satirické optice vsákla česká realita sedmdesátých let do filmů Chytilové v celé své bídě i sebezáchovné „národní" humorizaci. Lze připustit určitou tezovitost, danou ostatně i žánrem a kritičností s přistřiženými křídly. Avšak argumenty vytýkající filmům nepravdivost či falzifikaci shledávám jako nepřípadné, neboť zastiňují nespornou uměleckou i historickou hodnotu těchto děl. Jejich reflexe doby nabyla postupem času váhy pronikavé společenské diagnózy. Daná omezení tvorby v „šedé zóně" ovšem nelze přehlédnout. Možná i z tohoto aspektu jsou filmy v Chytilové režii cenným úkazem: jako závažný komplement ke svobodné reflexi v disentu, kam až se oficiální tvůrce mohl odvážit, co mu bylo a co nebylo dovoleno, ačkoli právě tato režisérka si jako jedna z mála dovolila i nemožné.

---

[4] Dobové kritiky filmy Chytilové sice přímo neodmítly, ale zaujaly nepřesvědčivou blahosklonnou pózu, v níž povýšenecky káraly režisérku, jako by se provinila na svém jistěže nepochybném talentu (sic!). V jasném prorežimním stanovisku se nezapřela nelibost „potrefené husy". „Nový snímek Věry Chytilové *Panelstory* (...) představuje značné zklamání po režisérčině úspěchu s *Hrou o jablko*. Tento nový film, tato útržkovitá a značně roztříštěná mozaika jakýchsi postřehů z toho, jak žijí či jak se snaží žít lidé na novém sídlišti, nese v sobě nejvýš nepříjemné znaky hysterie, zloby, především však zkreslení. Všechno je viděno křivým pohledem, jako zkarikované. Nejde o kritiku. To by bylo možno jen uvítat. (Jan Kliment: „Bilance loňské filmové úrody", *Rudé právo*, 8. 3. 1980, s. 5.) Zejména parabola lidu jako insektu, která se očividně nabízela, pobuřovala svou „nehumánností" (Jan Kliment: „(...) tvůrci nenašli ani kousek humoru, úsměv, víc než křivý pošklebek, grimasu. Potom k těm postavám, které mají charakter spíš hmyzu než lidí naší doby, těžko hledat srdečný vztah"). Reakcí na Klimentův popravčí verdikt byla apologie teatrologa Karla Martínka „Filmový svět Věry Chytilové" (*Film a doba* 28, 1982, č. 3, s. 141–147). V této delikátní a obsáhlé stranické intervenci se renomovaný „kulturträger" pokusil film ideologicky omilostnit poukazy na jeho sociologizující tendence a umělecké kvality, které Martínek toporně srovnával s progresivními výboji soudobého sovětského divadla. Teprve až v době, kdy byla *Panelstory* konečně uvedena i v Praze, zareagoval Kliment glosou s pokryteckým alibismem. „Je dosti známé, že nepatřím k nadšencům tohoto filmu. (...) doneslo se mi, že prý jsem zakázal promítat *Panelstory*. To je pochopitelně nesmysl, protože žádná kritická zmínka ani nechce a doufám ani nemůže vyřadit kterýkoli film z distribuce (...). Faktem je, že Filmový podnik hl. m. Prahy se tehdy – jistě nikoli na základě mých dvou tří řádků – od filmu *Panelstory* odvrátil a že pražští diváci vážili cestu např. do Kladna, aby snímek zhlédli. (...) Znovu opakuji, že proti uvádění filmu *Panelstory* jsem nikdy nic neměl." (Jan Kliment: „Ještě malá poznámka", *Záběr* 21, 1988, č. 21, s. 2.)

Ještě větší znechucení projevil Kliment z *Kalamity*: osočil Chytilovou, že se zálibně oddává pohledu na ošklivost. „A je to pohled svrchu, pohled jako na hmyz, na jeho hemžení. Moc lásky k těm prostým lidičkám tu nezní. Nejvýš taková studená a studící objektivita. (...) jásat nad realismem tohoto filmu je přinejmenším nedorozumění. (...) Chytilové *Kalamita* nás znovu, chceme-li poctivě vidět a nezaujatě se dívat, přesvědčuje o tom, jak daleko má zaznamenání skutečnosti od uměleckého vyjádření pravdy života" (Rudé právo, 22. 3. 1982).

Kladné recenze na tento film se v tisku objevit nesměly, a tak stať Jiřího Cieslara „Kalamita aneb Zima v železniční zemi" nakonec vyšla jen kuloárně v interním bulletinu Pražského filmového klubu (červen 1984).

Filmografie:

1976

Hra o jablko

Námět, scénář Kristina Vlachová, Věra Chytilová; režie Věra Chytilová; kamera František Vlček; hudba Miroslav Kořínek; hrají Dagmar Bláhová (Anna), Jiří Menzel (Dr. John), Jiří Kodet, Evelyna Steimarová, Nina Popelíková, Bohuš Záhorský.

1979

Panelstory aneb Jak se rodí sídliště

Námět, scénář Eva Kačírková, V. Chytilová; režie Věra Chytilová; kamera Jaromír Šofr; hudba Jiří Šust; hrají Antonín Vaňha (děda), Lukáš Bach (kluk), Eva Kačírková, Jiří Kodet, Klára Jerneková, Michal Nesvadba.

1980

Kalamita

námět Josef Šilhavý, scénář J. Šilhavý, V. Chytilová; režie Věra Chytilová; kamera Ivan Šlapeta; hudba Laco Déczi; hrají Boleslav Polívka (Jan Dostál), Dagmar Bláhová (Majka), Jana Synková, Zdeněk Svěrák, Jaroslava Kretschmerová, Bronislav Poloczek.

Modely filmové dramaturgie

IVAN KLIMEŠ

Otázky filmové dramaturgie sehrály v „obnovování pořádku" v kinematografii na počátku sedmdesátých let velmi významnou úlohu. Bylo tomu tak ostatně vždy, když v důsledku politického zvratu nadcházela v centrálně řízené státní kinematografii nějaká zřetelně nová etapa. V atmosféře změněné politické situace očekávaly mocenské elity adekvátní reakci filmařů, a to nejen v podobě kosmetických retuší a dodatečných implantací ideologické rétoriky. Ty snad mohly být vnímány jako více či méně horlivý projev odhodlání tvůrců spolupracovat s novým politickým establishmentem, ale v obdobích dramatických vývojových zvratů šlo vždy především o principiální změnu kurzu. Dramaturgické aspekty prorůstají proces zrodu filmu od nápadu na námět až do pozdních fází vlastní výroby[1], a tak není divu, že právě tato oblast ležela exponentům nového pořádku snad nejvíce na srdci. Jak pravila zpráva Lubomíra Štrougala a Jana Fojtíka o situaci v kinematografii pro ÚV KSČ z 22. března 1971, „vycházelo se z toho, že rozhodujícím článkem pro další vývoj filmové tvorby je dramaturgie"[2], a reorganizovat dramaturgii ve Filmovém studiu Barrandov i na Kolibě patřilo proto vedle personálních čistek a prověrky aktuálního stavu filmové výroby z ideologických hledisek ke stěžejním úkolům „konsolidačního" projektu.[3]

Za symbolické datum počátku „konsolidace" v kinematografii lze považovat 23. září 1969, kdy byl uveden do funkce ústředního ředitele Čs. filmu na dlouhých devatenáct let Dr. Jiří Purš.[4] Při svém inauguračním projevu řekl:

---

[1] V sedmdesátých letech zasahovaly povinnosti dramaturgů dokonce až do sféry distribuce: dramaturgové byli povinni kontaktovat Ústřední půjčovnu filmů, dohadovat plakáty a další reklamní materiály, vymýšlet reklamní slogany, vyjednávat datum premiéry i účast filmů na festivalech atd. Podle ústního sdělení Dr. Marcely Pittermannové, dramaturgyně FSB v letech 1961–1991, v rozhovoru s autorem dne 13. září 2001. Autor jí vděčí za řadu cenných podnětů a připomínek.

[2] Srov.: „Dokumenty z archivu ÚV KSČ", *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 180.

[3] Tamtéž, s. 178.

[4] JUDr. Jiří Purš (1924) pracoval v letech 1950–1962 na ministerstvu školství (a kultury), mj. i jako vedoucí referátu pro film, rozhlas a televizi, 1962–1965 zastával funkci náměstka ředitele Čs. filmexportu, 1965–1967 působil v aparátu ÚV KSČ, 1967–1968 byl pak ředitelem sekretariátu ministra kultury a informací.

„(...) považuji za svůj hlavní úkol přispět k tomu, aby naše kinematografie opět plnila základní úkol, který jí byl dán do vínku znárodňovacím dekretem, tj. aby sloužila především našemu pracujícímu lidu. Budu proto vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení Komunistické strany Československa v čele se soudruhem Gustávem Husákem.

Znamená to zaměřit se v oblasti tvorby na ztvárňování hlavních problémů našich současníků i závažných událostí našich národů, našeho dělnického a komunistického hnutí. V oblasti distribuce odstranit nerozumná diskriminační opatření vůči socialistickému filmu a zajistit v plné míře, aby náš divák měl možnost seznámit se s nejlepšími díly světové kinematografie. V oblasti zahraničních styků plně obnovit spolupráci se sovětskou kinematografií a ostatními kinematografiemi socialistických zemí a zároveň rozvíjet kontakty se všemi pokrokovými filmovými pracovníky celého světa.

Předpokládám, že při plnění tohoto závažného úkolu najdu podporu u všech poctivých filmových pracovníků."[5]

Z logické konstrukce poslední věty inauguračního projevu vyplývá, že kdo by snad nové vedení nepodpořil, nebyl by poctivý filmový pracovník. Do této kategorie osob se zařadil, resp. byl automaticky zařazen Puršův předchůdce Alois Poledňák, poslanec Národního shromáždění a předseda kulturního výboru sněmovny – záhy jej čekala několikaměsíční vazba.[6] Pro naše téma je druhým symbolickým datem 1. prosinec 1969, kdy Františka Břetislava Kunce vystřídal ve funkci ústředního dramaturga FSB Ludvík Toman.[7] K témuž datu odešel z funkce ředitele FSB Vlastimil Harnach; v tomto postu se v krátkém čase vystřídali Puršův náměstek a pozdější ředitel gottwaldovského studia Dr. Bohumil Steiner a Jaroslav Šťastný, od 1. října 1970 pak nastoupil jako ředitel Dr. Miloslav Fábera (zastával tuto funkci až do roku 1977).[8]

---

[5] Jiří Purš: *Poslání socialistického filmu. Projevy a stati z let 1969–1979.* Praha 1981, s. 10.

[6] Srov. Jiří Hoppe: „Normalizace a československá kinematografie", *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 158.

[7] Curriculum vitae této klíčové postavy normalizace v kinematografii je stále plné bílých míst. Ludvík Toman (1920–1988) prodělal ve čtyřicátých letech krátké surrealistické období, kdy publikoval filmová libreta. Po válce krátce působil jako asistent režie na Barrandově u Martina Friče, od roku 1947 natáčel dokumentární filmy. Do roku 1960, kdy tuto činnost ukončil, vytvořil na čtyřicet titulů; úspěch zaznamenal zejména v oblasti filmů populárně vědeckých. Čím se zabýval v šedesátých letech, není zcela ověřeno. Srov.: Michal Bregant: „Abrakadabrantní proměny", *Iluminace* 9, 1997, č. 2, s. 161–171.

[8] Srov.: Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970.* Praha 1976, s. 158. JUDr. Miloslav Fábera (1912–1988) působil jako dramaturg a scenárista v Čs. filmu bez přerušení už od roku 1947.

Nové vedení vypracovalo strategický plán konsolidačních kroků, z něhož vyplynulo těchto dvanáct hlavních úkolů:

„1) Vyloučit vliv pravicově oportunistických představitelů jejich odstraněním z vedoucích míst v podnicích jak v Praze, tak v Bratislavě (...).

2) Prověřit existující zásoby filmů a vyřadit z distribuce nevhodné filmy (...).

3) Zhodnotit filmovou tvorbu za léta 1968–1969 a rozhodnout o všech rozpracovaných filmech.

4) Obnovit přátelské vztahy se socialistickými kinematografiemi.

5) Provést reorganizaci v oblasti dramaturgie Filmového studia Barrandov a Studia na Kolibě.

6) Provést zhodnocení dosavadní organizační struktury celé čs. kinematografie a vypracovat návrh nového organizačního uspořádání.

7) Na základě signálů o nedostatcích v některých oblastech čs. kinematografie vyžádat si prověrku ÚKLK [Ústřední komise lidové kontroly – I. K.].

8) Rozhodnout o uspořádání řady domácích i zahraničních filmových přehlídek, především XVII. MFF v Karlových Varech.

9) Zajistit účast Čs. filmu na 25. výročí vzniku ČSSR, 100. výročí narození V. I. Lenina a 25. výročí znárodnění kinematografie.

10) Z hlediska současných politických potřeb provést reorganizaci a uspořádání Krátkého filmu, zvláště v oblasti Zpravodajského a Dokumentárního filmu.

11) Zajistit plynulou výrobu celovečerních filmů pro rok 1969 a 1970.[9]

12) Zajistit další technický a ekonomický rozvoj čs. kinematografie."[10]

První kroky byly cílené osobně a vedly ke generální obměně odpovědných pracovníků a k vyřazení nepohodlných osobností z kinematografie. Prověrky barrandovských tvůrčích pracovníků formou pohovorů proběhly podle zprávy ředitele FSB Miloslava Fábery z 1. prosince 1971 na základě vládního na-

[9] Tento bod zdá se potvrzovat tradované, byť zatím neověřené tvrzení, že jednou z variant zvažovaných v aparátu ÚV KSČ bylo úplné zastavení výroby hraných filmů na několik let.

[10] Ze zprávy Lubomíra Štrougala a Jana Fojtíka ze dne 22. 3. 1971. „Dokumenty z archivu ÚV KSČ", *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 178. V přílohách k této zprávě se nachází mj. seznam 48 pracovníků uvolněných po nástupu nového vedení z funkcí. Celou jednu třetinu tvoří dramaturgové, zbytek jsou ředitelé, příp. jiní vedoucí pracovníci.

řízení č. 202/70.[11] Sbírka zákonů a nařízení za rok 1970 končí však číslem 164; žádné vládní nařízení č. 202/70 neexistuje, muselo jít o usnesení vlády. To Fáberovo „přeřeknutí" nepostrádá jistý dobový půvab – dokument individuální správní povahy je zde vydáván za dokument povahy normativní, tj. za obecně platnou, závaznou právní normu. Vedle řídících pracovníků postihly politicky motivované čistky především řady scenáristů a dramaturgů a širší okruh jejich spolupracovníků. Stranické materiály hovoří v jejich případě o „ideových vůdčích hlavách", jimž nutno v další spolupráci s filmem zabránit.[12] Zařazení mezi zavržené samozřejmě zdaleka nevyplynulo jen z filmových aktivit postižených osob, nýbrž z jejich celkového politického angažmá v letech 1968–1969. Návrat zavržených scenáristů a dramaturgů mezi režimem akceptované tvůrčí pracovníky nebyl pravděpodobně vůbec reálný, neboť jim byl přičítán největší díl viny za zavedení filmové tvorby na ideologické scestí. Docela jinak tomu bylo v případě režisérů. Až na několik málo výjimek, jako byli Ladislav Helge, Pavel Juráček či Jan Němec, se nové vedení v zásadě nebránilo integrovat klíčové filmaře šedesátých let do nově konstituovaného kádru tvůrčích pracovníků, ovšem za cenu veřejně deklarované podpory nového stranického vedení a samozřejmě též za cenu artikulované distance od vlastních filmů. Příklady Karla Kachyni a Jiřího Menzla, režisérů snad nejzapovězenějších děl *Ucho* a *Skřivánci na niti*, svědčí o tom, že cesta zpátky a integrace do oficiální kultury filmovým režisérům uzavřena nebyla.[13] Vypovídá to mimo jiné o postoji úředníků stranického i kinematografického aparátu k profesi režiséra jako k profesi ze své podstaty umělecko-řemeslné, realizátorské. Autorský vklad režiséra jako by byl v této koncepci podceňován či přímo nivelizován. Přesto se ovšem zkušenost s autorským filmem a „novou vlnou" šedesátých let projevila v sedmdesátých letech hlubokou nedůvěrou v mladé nastupující tvůrce, a to do té míry, že mladí ab-

---

[11] Archiv AB Barrandov, Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov na rok 1972 a 1973 (Praha, prosinec 1971), s. V.

[12] Srov.: „Dokumenty z archivu ÚV KSČ", *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 180. Zpráva pro ÚV KSČ konkrétně uvádí jako nežádoucí osoby Jana Procházku, Ludvíka Pacovského, Františka Pavlíčka, Sergeje Machonina, Leoše Suchařípu, Miloše Fialu, Jaroslava Opavského, Adolfa Hoffmeistra, akademika Josefa Macka, Bedřicha Kubalu, Alenu Urbanovou, Milana Uhdeho, Ladislava Fikara, Františka Vrbu, Josefa Škvoreckého, Miloše Vacíka, Jiřího Pittermanna, Agnešu Kalinovou a Jana Němce. Jde většinou o členy tzv. ideově uměleckých rad působících při jednotlivých tvůrčích skupinách.

[13] K tomu srov.: Jiří Hrbas: „S Karlem Kachyňou o včerejšku a zítřku i o jeho novém filmu", *Záběr* 4, 1971, č. 9 (29. 4.), s. 3. Výňatky z tohoto rozhovoru doplněné komentářem otisklo téhož dne i Rudé právo – Jan Kliment: „O angažovanosti. Nad rozhovorem s režisérem Karlem Kachyňou", *Rudé právo* 51, 29. 4. 1971, č. 100, s. 5. Dále srov. Jiří Hrbas: „S Jiřím Menzlem o dnešku i včerejšku", *Záběr* 7, 1974, č. 17 (16. 8.), s. 3.

solventi FAMU čekali v postech asistentů režie a pomocných režisérů na svou první příležitost zpravidla až do středního věku.[14] V první polovině osmdesátých let se již otevřeně hovořilo o tom, že na Barrandově chybí celá jedna generace režisérů.

Doplňme hledisko personální o zhodnocení aktuálního stavu distribuční nabídky. Pokud se týče nejnovější domácí tvorby, rozdělili posuzovatelé filmy do tří kategorií. První tvořily filmy zjevně protisocialistické, jejichž charakter nebylo možno změnit žádnými úpravami a musely být tedy vyřazeny. (Zpráva Jana Fojtíka z 6. ledna 1970 jmenuje filmy *Všichni dobří rodáci*, *Devět kapitol ze starého dějepisu*, *Skřivánci na niti*, *Smuteční slavnost*, *Den sedmý, osmá noc*, *Ucho*, *Ezop*.) Zároveň byla zastavena výroba ideově „rizikových" projektů, jako byl *Pasťák* Hynka Bočana (1968/1990) či povídkový film *Návštěvy*, jímž měli debutovat Otakar Fuka, Vladimír Drha a Milan Jonáš.[15] Do druhé skupiny spadaly filmy, které sice obsahovaly různé invektivy a negativní stanoviska, ale jako celek nevyznívaly záporně a mohly tady po úpravách v distribuci zůstat. Překvapivě zde na počátku roku 1970 figurují mezi jmenovanými filmy ještě Jirešův *Žert*, Mášovo *Ohlédnutí* a Vihanové *Zabitá neděle*. Všechny se do roka přesunou do kategorie filmů „trezorových". Třetí skupinu představovaly filmy, ve kterých „nejsou závažnější ideové a kulturně politické nedostatky".[16] Kromě toho bylo z distribuce vyřazeno padesát osm českých a slovenských krátkých filmů a řada hraných filmů zahraničních.[17] Celkové přímé výrobní a distribuční ná-

---

[14] Nepsanou podmínkou pro umožnění debutu bylo členství ve straně. Pro debutanty se zavedla praxe povídkových filmů, viz např. *Profesoři za školou* (Zbyněk Brynych, Milan Muchna, Vladimír Blažek, 1975), *Jak rodí chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ekl, Vladimír Drha, 1979), *Plaché příběhy* (Dobroslav Zborník, Zdeněk Flídr, Tomáš Tintěra, 1982), *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta, Radovan Urban,1987), *Přátelé bermudského trojúhelníku* (Václav Křístek, Jan Prokop, Petr Šícha, 1987).

[15] Srov. Jan Lukeš: „Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře šedesátých let", *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 9–44.

[16] „Dokumenty z archivu ÚV KSČ", *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 165–166.

[17] Z krátkých filmů např. *Občané s erbem* (Vít Olmer, 1966), *Omša* (Dušan Hanák, 1967), *Hokejová pomlázka z Vídně* (František Papoušek, 1967), *Kdo byl vlastně Bohumír Šmeral* (Oldřich Kříž, 1968), *Carmen nejen podle Bizeta* (Evald Schorm, 1968), *Byt* (Jan Švankmajer, 1968), *Striptérka* (Ivan Soeldner, 1968), *Houslista* (Vít Olmer, 1969), *Tryzna* (Vlado Kubenko, 1969), *Ticho* (Milan Peer, 1969), *Hokej 68/69* (Milan Černák, 1969) ad. Ze zahraničních filmů byly z distribuce vyřazeny např. filmy *Morgan, případ zralý k léčení* (Karel Reisz, GB 1966), *Bonnie a Clyde* (Arthur Penn, USA 1967), *Smrt v červeném jaguáru* (Harald Reinl, NSR 1968), *Barbarella* (Roger Vadim, Francie – Itálie 1967), *Most u Remagenu* (John Guillermin, USA 1968–1969), *Milostná dobrodružství Moll Flandersové* (Terence Young, GB 1964), *Profesionálové* (Richard Brooks, USA 1966), *Chladnokrevně* (Richard Brooks, 1967) ad. Seznam filmů zastavených ve výrobě, dokončených, ale neuvedených a vyřazených či pozastavených viz: „Dokumenty z archivu ÚV KSČ", *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 194–198. V tomto seznamu ovšem chybí například debut Václava Matějky *Nahota* (1969) uvedený pro emigraci hlavní představitelky až v roce 1990.

klady vynaložené na vyřazené tituly byly vyčísleny na 81 a půl milionu korun. Tato suma ovšem nezahrnuje uplatňované nároky zahraničních partnerů v případě koprodukcí. Zahraniční producent *Skřivánků na niti* požadoval náhradu škody ve výši 500 000 dolarů, obdobné problémy vznikaly i u filmů Jakubiskových *Vtáčkovia, siroty a blázni* a *Zbehovia a pútnici*.[18] Stejně tak suma nevyjadřuje ušlé zisky. Čs. filmexport musel například vracet zálohy na monopolní práva ve výši 2 100 000 Kčs v devizách za filmy *Všichni dobří rodáci*, *Žert* a *Skřivánci na niti*.[19] (Celková ztráta se údajně vyšplhala až na 90 milionů Kčs.) Tolik jako upozornění, že konsolidační proces v kinematografii měl samozřejmě i svou ekonomickou dimenzi.

K manifestačním krokům nového vedení kinematografie patřilo systematické budování, resp. obnovování kontaktů s kinematografiemi socialistických zemí, jež mělo kontrastovat s prozápadní orientací druhé poloviny šedesátých let.[20] V první etapě šlo zejména o Sovětský svaz a NDR. S oběma zeměmi byly v roce 1970 uzavřeny bilaterální smlouvy o filmové spolupráci, obnovované pak každým rokem, na něž navázaly obdobné smlouvy s Polskem, Bulharskem, Rumunskem. Tyto kontakty měly i zcela konkrétní výstupy v podobě koprodukcí. Jejich předmětem ovšem vůbec nebyly nějaké angažované látky, jak bychom snad očekávali, nýbrž neideologické filmy žánrové. Tak vznikly v koprodukci s NDR historická veselohra Erwina Stranky *Ukradená bitva* (1972) z časů Bedřicha II., *Elixíry ďábla* (1972) Ralfa Kirstena podle románu E. T. A. Hoffmanna i Vorlíčkovy *Tři oříšky pro Popelku* (1973). Z koprodukce s ruským Lenfilmem vzešla adaptace Dostojevského *Hráče* (1972) režiséra Alexeje Batalova. *Morgiana* (1972) Juraje Herze podle Alexandra Grina, která se natáčela na bulharském pobřeží Černého moře, byla zpočátku prezentována jako příklad československo-bulharské spolupráce. (V rozboru hospodářské činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1972 už je ale označena spolu s Brynychovou *Oázou* za „uměleckou prohru".[21]) Zejména NDR se v první polovině sedmdesátých let stalo pravidelným koprodukčním partnerem českých filmařů. Ze souhrnu všech titulů bychom vyčetli, že tyto kontakty nebyly navazovány za účelem nějakého posílení ideovosti české filmové tvorby, nýbrž pro sám fakt koprodukce s „bratrskou" zemí deklarující staronovou politickou orientaci Československa.

---

[18] Tamtéž, s. 167.

[19] Tamtéž, s. 194.

[20] Koprodukce se socialistickými zeměmi se hojně pěstovaly zejména ve druhé polovině padesátých let a počátkem let šedesátých. Tuto „sérii" uzavřel v roce 1965 hudební film Jindřicha Poláka *Strašná žena* natočený v koprodukci s východoněmeckou Defou.

[21] Archiv AB Barrandov, Rozbor hospodářské činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1972, s. 8.

Nové ideové profilování filmové tvorby dalo na sebe čekat dva roky. K jeho dosažení posloužily zmíněné personální čistky, ale s těmi se kinematografičtí funkcionáři nespokojili. Bylo třeba rozbít staré a vybudovat nové struktury, bylo třeba zpřetrhat dlouhodobě pěstované vazby mezi tvůrci všech uměleckých složek a založit nový pořádek na postupně utvářené síti spolehlivých či alespoň loajálních tvůrčích pracovníků.[22] Proto také jedno z první opatření nového vedení kinematografie mířilo právě do organizačních struktur filmové dramaturgie. K 1. 1. 1970 byly zrušeny tzv. ideově umělecké rady při tvůrčích skupinách, k 1. 3. 1970 pak i samotné tvůrčí skupiny. Na jejich místo bylo ustaveno jednak šest dramaturgických skupin řízených ústředním dramaturgem, tedy Ludvíkem Tomanem, a čtyři tzv. výrobní skupiny, v jejichž čele stáli jednotliví produkční.[23] Abychom dobře porozuměli smyslu a závažnosti této změny, musíme podniknout stručný historický exkurs.

V poúnorovém období existovaly na Barrandově tzv. tvůrčí kolektivy vedené zpravidla režisérem, které zahrnovaly též dramaturgy a scenáristy. V těchto kolektivech se rozpracovávaly jednotlivé látky a také realizovaly schválené scénáře. Nad těmito realizačními strukturami existovaly dva dramaturgické orgány. Na půdě Čs. (státního) filmu to byla Ústřední dramaturgie (ÚD), resp. kolektivní vedení Ústřední dramaturgie, mimo struktury kinematografie, při ministerstvu informací, pod které film spadal, pak působila tzv. Filmová rada, řízená v některých etapách pracovníky kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ nebo přímo ministrem informací Václavem Kopeckým. Filmová rada měla podle původních představ pouze připravovat tematický plán tvorby a vlastní dramaturgické práce nechat Ústřední dramaturgii, ve skutečnosti však intenzivně a nekompetentně dramaturgovala.[24]

---

[22] Dramaturgickým skupinám se v některých případech ovšem podařilo „propašovat" do výroby scénáře zavržených autorů krytých „nezávadnými" jmény. František Pavlíček je kupříkladu autorem scénáře k filmům *Bajaja* (Antonín Kachlík, 1970–1971) a *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973) stejně jako k dvoudílnému televiznímu filmu Antonína Moskalyka *Babička* (1971). Jan Procházka se jako scenárista zase podílel na filmech *Už zase skáču přes kaluže* (1969) Karla Kachyni a *Páni kluci* (1975) Věry Plívové-Šimkové. Dle sdělení Dr. Marcely Pittermannové.

[23] Vedoucími dramaturgických skupin se stali Miloš Brož, Karel Cop, Ota Hofman, Zdeněk Dufek, Vojtěch Cach a Vojtěch Trapl, výrobní skupiny řídili Erich Švabík, Jiří Šebor, Bohumil Šmída a Ladislav Novotný.

[24] Složení Filmové rady se dosti proměňovalo, ale na počátku padesátých let ji z poloviny tvořili úředníci různých ministerstev, teprve postupně pak do ní začali pronikat i umělci – spisovatelé či režiséři. Zde je pro ilustraci výrok jednoho takového úředníka z Filmové rady zaznamenaný Elmarem Klosem: „Vy filmaři s tím dramaturgickým plánem naděláte řečí. Já bych shromáždil úkoly jednotlivých resortů, vytipoval ty nejdůležitější, sestavil z nich tematický katalog pro autory – ať si s tím oni lámou hlavu." Elmar Klos: *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Český filmový ústav, Praha 1988, s. 55. K činnosti Filmové rady srov. Ivan Klimeš: „Za vizí centrálního řízení filmové tvorby", *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135–139.

Ve vývoji směrem k šedesátým letům nastal v institucionálním zázemí dramaturgie dvojí pohyb. Nejprve horizontální, když se veškeré dramaturgické činnosti přesunuly ze stranicko-státních sfér do struktur kinematografických, a poté vertikální, když se dramaturgické komptence přenesly ze střešního orgánu na úroveň jednotlivých tvůrčích skupin. U nich byly v roce 1962 zřízeny již zmíněné ideově umělecké rady, které měly za úkol posuzovat scénáře z ideového a uměleckého hlediska a hodnotit dokončené filmy. Podstatné přitom je, že skupiny si členy uměleckých rad vybíraly a jmenovaly samy.[25] I vývoj dramaturgických orgánů z úrovně ministerské na úroveň tvůrčích skupin tedy zrcadlí postupnou demokratizaci společnosti a oslabování role mocenského centra. Dodejme ještě, že pozici tvůrčích skupin posilovala v šedesátých letech zásluhou Vlastimila Harnacha, starého baťovce, i jistá míra ekonomické samostatnosti.

Organizační změna, s níž v roce 1970 přišli exekutoři „konsolidace" v kinematografii, nespočívala snad v návratu dramaturgických kompetencí na úroveň vyšších orgánů neřkuli orgánů stojících dokonce mimo kinematografické struktury.[26] Kompetence zůstaly na půdě studia. Meritum té změny tkví v odříznutí dramaturgicko-scenáristické práce od složek realizačních. Tato institucionalizovaná separace nepochybně umožňovala důslednější kontrolu nad dramaturgií i nad ideovou orientací látek připravovaných v jednotlivých dramaturgických skupinách. Povšimněme si u složek realizačních i jazykového vyjádření onoho pohybu – z **tvůrčích** skupin se staly skupiny **výrobní**. Proces deklasování umělecké tvorby na prahu normalizační éry nemohl být pojmenován výstižněji.[27]

Nicméně i tak tento model zajímavě koresponduje s trendy v kinematografii poúnorového období. Srovnávání let 1948–1950 s lety 1969–1971 je zcela namístě nejen kvůli analogii v energickém posílení politických pozic prosovětských komunistických elit a jejich represivního aparátu, ale pro nás především v analogické situaci architektů podoby státní kinematografie. Ti v obou případech stáli před úkolem od základu změnit charakter tvorby a nasměrovat ji tak, aby konvenovala aktuálním požadavkům mocenských špiček. V obou případech se hlavními nástroji „transformace" staly kádrová politika a filmová dramatur-

---

[25] Podle sdělení Dr. Marcely Pittermannové.

[26] Tak tomu bylo ještě v roce 1959, když v rámci zásahu politických špiček proti kulturní frontě ministr školství a kultury František Kahuda vzdor nesporným úspěchům českého filmu vyňal z pravomoci ředitele Ústřední správy Čs. filmu konečné schválení každého celovečerního filmu a zřídil k tomu účelu schvalovací komisi na půdě ministerstva. Viz ministrův příkaz č. 9 z 16. 2. 1959, čj. 559/59 – sekr: Archiv AB Barrandov, složka „Závěry z politické a uměl. prověrky tvůrčích pracovníků Filmového studia Barrandov, r. 1959".

[27] Na počátku osmdesátých let došlo opět k organizačnímu propojení dramaturgie a výroby a nadále pak existovaly tzv. dramaturgicko-výrobní skupiny (DVS).

gie. Pokud se týče kádrové politiky, stejně jako na přelomu šedesátých a sedmdesátých let proběhly plošné prověrky barrandovských tvůrčích pracovníků i v letech 1950–1951.[28]

Pro poúnorovou filmovou dramaturgii je charakteristická idea tematického plánu, tj. soupisu předem stanovených témat, jež si KSČ přeje vidět pojednána formou hraného filmu. Tematický plán zadával úkoly tvůrčím kolektivům, které se jím pak řídily a snažily se slovo učinit tělem. Jinými slovy – vyjadřoval politickou objednávku. V období normalizace se s něčím podobným v tak průzračné formě nesetkáme, ale v dramaturgické praxi existovala celá řada momentů, které tematické plánování připomínají či přímo reprezentují. Pojem „preferovaná tematika" pochází právě z této doby. Z podnětu předsednictva ÚV KSČ začal například v roce 1972 při ústředním ředitelství Čs. filmu pracovat poradní orgán pro posuzování scénářů zpracovávajících náměty z dějin KSČ, československého státu, mezinárodního dělnického a komunistického hnutí a životopisy jeho představitelů.[29] Vícekrát ovšem byla formulována rámcová orientace tvorby, zde je jeden výmluvný příklad:

„(...) Naše filmy, ať budou jakéhokoliv žánru, napříště musí nejen všeobecně vycházet ze základních idejí našeho zřízení, ale současně podporovat rozvoj vlastností, potřebných pro další cestu naší společnosti.

To znamená vychovávat nejen k socialistickému myšlení, ale za samozřejmou (a nekonfliktní) součást jednání našich hrdinů považovat internacionalismus, dobrý poměr k práci, aktivní poměr ke společnosti a jejím potřebám, k rodině, k lásce jako přirozenému citu, za samozřejmou považovat úctu ke stáří. Vztah k vědě a technice, ke vzdělání považovat za přirozenou součást života současného člověka naší společnosti, stejně tak například i vztah ke sportu apod.

Zejména to znamená vytvářet vzory (hrdiny) pro našeho mladého člověka v souladu s potřebami naší politiky. Musíme divákům pomoci odmítnout jako nevhodné pro jejich jednání v životě vše, co se nám snažili vnutit s diverzními záměry jako tzv. filozofii moderního člověka – skepsi, pocity odcizení, bagatelizování úlohy jednotlivce ve společnosti a naši úlohu ve světě, negativismus k dosavadnímu socialistickému vývoji, so-

[28] Výsledky prověrek viz SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955), 669, 2.

[29] Viz Rozbor hospodářské činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1972 (cyklostyl), s. 6; Archiv AB Barrandov.

becký individualismus, desperátství, názor o ‚nemodernosti' citu a bezohlednou sexualitu jako sobecký cíl jednotlivce.

Jde tedy o tyto hlavní aspekty:

– vytvářet filmy, které pomáhají divákovi orientovat se v problémech současnosti;

– speciálně filmy, které pomáhají mladým chápat základy politiky našeho státu i její konkrétní cíle;

– vytvářet filmy přibližující divákovi boj naší dělnické třídy, komunistické strany a historii našeho osvobození;

– filmy zpracovávající nejprogresivnější díla naší národní kultury, životopisy vedoucích osobností naší historie, přitom však neopomíjet možnosti natáčení některých děl světové kultury tam, kde to podporuje naše cíle;

– filmy, které bojují proti vlivům antikomunismu a antisovětismu;

– filmy, které konkrétně ukazují budoucnost (ne vždy science-fiction, spíše odhalovat problémy, související s rozvojem výroby a zabezpečováním potřeb společnosti, ne utopii, ale blízkou perspektivu)."[30]

V letech normalizace tedy znovu dostává v plné šíři prostor utilitární pojetí umění jako nástroje výchovy socialistického člověka, resp. nástroje otevřené i latentní politické propagandy. S tím souvisí i naprostá deformace dramaturgické práce a také zavedení absurdně rozbujelého systému schvalovacího řízení. Dramaturgické skupiny předkládaly k samostatnému schvalování u každého filmu sestavu tvůrčích profesí, herecké obsazení, texty písní, titulkové listiny (včetně pořadí údajů!), dále se schvalovaly dramaturgické plány – roční i výhledové (do roku 1990, 2000). Z procesu literární přípravy filmu bylo v kompetenci dramaturgické, resp. dramaturgicko-výrobní skupiny (DVS) pouze schválení synopse, další stadia – povídka, literární scénář – už se „zkoumala" na vyšší úrovni, přičemž se odpovědní činitelé často kryli posudky z kulturního oddělení ÚV KSČ či některého z ministerstev. Ve vlastním výrobním procesu začínal kolotoč schvalovacích řízení již hereckými zkouškami. DVS pak schvalovala hrubý střih, sestřih před míchačkami se již vedle DVS posuzoval i na úrovni studia a film po míchačkách procházel již trojím schvalováním – v DVS, ve FSB a v Ústředním ředitelství Čs. filmu.[31] Opět se tu tedy setkáváme s velikou dávkou alibismu, jakou lze v modelu filmové dramaturgie a výroby pozorovat i v poúnorovém období.

---

[30] Tamtéž, s. 10–11.

[31] Podle svědectví Dr. Marcely Pittermannové.

Dejme závěrem slovo ústřednímu dramaturgu FSB Ludvíku Tomanovi, jedné z nejtemnějších postav tohoto období, jemuž byl za podíl na konsolidaci poměrů v kinematografii udělen v roce 1973 Řád práce. Toman artikuloval nastoupený kurs takto:

„(...) filmové dílo tak jako každé jiné umělecké dílo vzniká v určité historické situaci, kterou musí odrážet, ne však kopírovat nebo pouze zaznamenávat. Nejde jen o odraz skutečnosti, ale především o stranický a třídní pohled umělce na společnost a její problémy. Zdůrazňovali jsme odpovědnost filmových pracovníků, kterou mají, umožňuje-li jim naše společnost, aby své záměry realizovali. Odpočátku jsme rázně odmítali jakýkoliv estétský a elitářský přístup k tvorbě a kladli důraz na to, že pravé umění musí stát na straně pokroku a umělec musí všechny své tvůrčí schopnosti dát pokorně a s plnou vnitřní svobodou [sic!] do služeb společnosti."[32]

„Byla zastavena výroba protisocialistických filmů a filmů, které divák nechápal, na které odmítal přijít do kina. My bychom chtěli natáčet takové filmy, které mají vysokou uměleckou úroveň, kterým však diváci porozumí, které jim mají co říci. Není to lehké."[33]

[32] Archiv AB Barrandov, složka „Články – projevy s. Tomana", nedatovaný strojopis, konec roku 1972.

[33] *S ústředním dramaturgem FSB Ludvíkem Tomanem nad dramaturgickým plánem roku 1972.* Filmové informace 23, 1972, č. 2 (12. 1.), s. 1. Zevrubný výklad své koncepce podal Toman téhož roku v obsáhlém referátu na plzeňském semináři filmových tvůrčích pracovníků, srov. Ludvík Toman: „Problematika dramaturgie českého hraného filmu", *Film a doba* 18, 1972, č. 9, s. 452–460. Další dobové projevy kinematografických funkcionářů srov.: *Za socialistické umění. (Sborník dokumentů 1969–1974).* Český filmový ústav, Praha 1975.

Poslední léta Karla Svolinského

EDUARD BURGET – ROMAN MUSIL

Když se v prologu ke své knize *Vzpomínky, sny, myšlenky* zamýšlel Carl Gustav Jung nad záhadou vzniku, vývoje a směřování lidského života, zcela zákonitě dospěl k přesvědčení, že ani jeho vlastní profese psychologa mu neumožňuje vyslovit jednoznačnou odpověď: „Příběh jednoho života začíná někde, v nějakém bodě, na který si zrovna teď vzpomínáme, a už tehdy to bylo složité. Čím se život stane, to nevíme. Proto nemá příběh žádný začátek a cíl lze udat jen přibližně."[1]

Budeme-li dnes chtít charakterizovat převládající obecné mínění o díle a osobnosti Karla Svolinského, pravděpodobně se setkáme s označeními typu: oficiální umělec, „čítankový" ilustrátor, autor poválečné přestavby olomouckého orloje, tvůrce československých bankovek a poštovních známek, ale také autor všem dobře známé kresby ženy s květinovým věncem kolem hlavy, která na nás jako alegorie Poezie shlížela po řadu let s neúprosnou pravidelností každou neděli z televizních obrazovek. Na druhé straně dochází u některých zájmových skupin, jakými jsou například spolky bibliofilů, filatelistů a exlibristů k poněkud nekritickému až devótnímu hodnocení, jež často redukuje Svolinského dílo pouze na oblast svého zájmu. Příčinou těchto polaritních názorů je patrně fakt, že Svolinského tvorba nemohla být kvůli nedostatečnému časovému odstupu dosud plně zhodnocena v celé šíři záběru a také v rámci dobových kontextů vývoje českého i evropského výtvarného umění. K dispozici je sice velké množství nejrůznějších časopiseckých studií, výstavních katalogů a novinových článků, jejich nedostatkem jsou však mnohdy přebíraná klišé o umělcově vztahu k prostému lidu, přírodě, domovu a lidové tvořivosti. Typickým stereotypem je pak tvrzení označující Svolinského jako pokračovatele mánesovsko-alšovské tradice. Protiváhu k těmto názorům tvoří vzpomínky samotného umělce, jeho osobních přátel a donedávna neznámý osobní citový život. Pro poznání osobnosti i díla autora je nezbytný též mimořádně rozsáhlý, ucelený a částečně zpracovaný archivní a výtvarný fond uložený v Muzeu umění v Olomouci, zahrnující tisíce dopisů a kreseb, stovky fotografií, skicářů a dalšího dokumentačního materiálu.

---

[1] *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga* (ed. A. Jaffe). Atlantis, Brno 1998, s. 13.

Jaký tedy byl Karel Svolinský? Jeho dílo je třeba nahlížet v časové kontinuitě a dobových kontextech již od poloviny dvacátých let až do závěru jeho života v roce 1986. Přesto můžeme Svolinského život a tvorbu rozdělit, i když poněkud schematicky, do tří časových etap. K nejvýznamnějším Svolinského výtvarným počinům v období do roku 1945 bezesporu náleží návrhy vitrají pro katedrálu sv. Víta z let 1929–1933, provedení výzdoby československé učební síně na univerzitě v Pittsburghu v roce 1938, ale též obrovské množství knižních úprav a ilustrací, z nichž k nejproslulejším patří Máchův *Máj*, oceněný první cenou na mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925. Po skončení druhé světové války vstupuje Svolinský jako všeobecně uznávaný umělec na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, kde působí až do režimem vynuceného odchodu v roce 1970. Do tohoto období můžeme zařadit především první cenu za vitraj *Město a venkov* na proslulé světové výstavě EXPO 58 v Bruselu, dále několik vyznamenání za známkovou tvorbu a knižní ilustrace. V roce 1952 mu byl udělen titul laureáta státní ceny druhého stupně za návrhy poštovních známek a ilustrací *Českého roku*. Pro zajímavost můžeme uvést, že ve stejném roce toto vyznamenání obdrželi například výtvarní umělci Max Švabinský a Adolf Zábranský či herci Jan Werich a Karel Höger. V roce 1956 byl Svolinský jmenován zasloužilým umělcem a o pět let později získal titul národního umělce. Podle svědectví pamětníků tato oficiální vyznamenání pro Svolinského údajně mnoho neznamenala, na druhé straně s sebou zcela zákonitě nesla řadu výhod.[2] Jednalo se především o upevnění pozice v tehdejším uměleckém prostředí, jež se vyvíjelo pod ideologickým tlakem komunistického režimu, a z toho dále plynoucí možnosti, které se týkaly státních zakázek nebo jeho častých cest na západ od našich hranic. Naproti tomu v závěrečné fázi svého života se Svolinský uzavírá do svého vnitřního světa, což ve svém důsledku umělce vede k novému bilancování vlastní tvorby, k hlubšímu nazírání na svět kolem sebe, k hledání vyššího duchovního řádu. Svolinský se snaží vymanit z dosavadních převládajících klišé, kdy je veřejností vnímán s poněkud pejorativním přídechem jako „folklorista" a „kytičkář". V sedmdesátých a osmdesátých letech se Svolinský orientuje na práci pro sakrální prostor, významný posun je patrný v jeho malířské tvorbě, která nabývá až nečitelných abstraktních poloh, některé jeho portrétní studie z počátku tohoto období jsou provedeny s pro umělce neobvyklou expresí a existenciálním vyzněním. Je zřejmé, že tyto změny souvisejí s politickou situací let 1968–1969 a s jeho nuceným odchodem z Vysoké školy uměleckoprůmyslové (dále VŠUP).

---

[2] O Svolinského postoji k oficiálním vyznamenáním nás informovali například JUDr. Marta Adámková-Ehlová, umělcova neteř Vlasta Kubátová a Svolinského dlouholetý přítel PhDr. Bohuslav Smejkal.

Převratné politické změny v roce 1968 zasáhly i do života Karla Svolinského. Na srpnovou okupaci spontánně reagoval vytvořením plakátu v barvách trikolory, s personifikací Svobody v podobě ležící ženy a nápisem „Touhu po svobodě nezabiješ". Na základě vzpomínek současníků Svolinského silně zasáhla smrt studenta Jana Palacha v lednu 1969.[3] Pod vlivem této události Svolinský vytvořil několik verzí grafických listů, z nichž jeden představuje Jana Palacha s křesťanskými atributy mučedníka. Krátce nato svým studentům na škole zadával při hodině kresby jako téma hořící postavu v plamenech. Situace ve společnosti, ale i na škole se však postupně normalizovala, o čemž svědčí nařízení rektora VŠUP Jana Kavana z dubna 1969, ve kterém Svolinskému oznámil, aby své studenty upozornil na nevhodnost akcí s politickým podtextem, jakož i na zákaz vylepování plakátů, prohlášení a hesel v prostorách školy.[4]

V této době vstoupila v platnost novela vysokoškolského zákona, jež nařizovala, aby si pedagogové, kteří dosáhli nebo do konce zimního semestru školního roku 1969/1970 dosáhnou pětašedesáti let, podali žádost o prodloužení svého působení na škole. Žádost musela být nejprve postoupena vedoucímu představiteli školy, dále příslušným stranickým orgánům a na závěr ke schválení či zamítnutí ministru školství.[5] Přes počáteční ujištění rektora Jana Kavana, že Svolinského žádost o setrvání na škole bude formalitou, dopadla nakonec celá záležitost v jeho neprospěch.[6] Koncem roku 1970 musel pod záminkou adaptace prostor v budově školy opustit svůj ateliér a tímto nepříliš důstojným způsobem bylo zakončeno jeho dlouholeté působení ve funkci profesora VŠUP. Pravdou zůstává, že Svolinskému bylo v té době čtyřiasedmdesát let a jeho odchod bylo tudíž možno odůvodnit vysokým věkem. Na druhé straně je zřejmé, že Svolinský byl pro nastupující normalizační režim zcela nepřijatelným kádrem, až příliš zosobňujícím starou školu a sepětí s první republikou. Z podobných důvodů musely opustit školu i další osobnosti, jakými byli například Adolf Hoffmeister a František Muzika. Odchod zmíněných pedagogů vyvolal polemické reakce na stránkách časopisu *Výtvarná práce*, orgánu Svazu českých výtvarných umělců: „(...) hromadný odchod učitelů, z nichž mnozí jsou faktickými zakladatelskými osobnostmi svého oboru, školu jistě těžce postihne. V živém organismu je takový rozsáhlý chirurgický zásah jistě patrný," napsal ve svém příspěvku Jiří Šmíd.[7] Ne-

---

[3] Tuto informaci poskytla Marta Adámková-Ehlová, Svolinského přítelkyně od roku 1964.

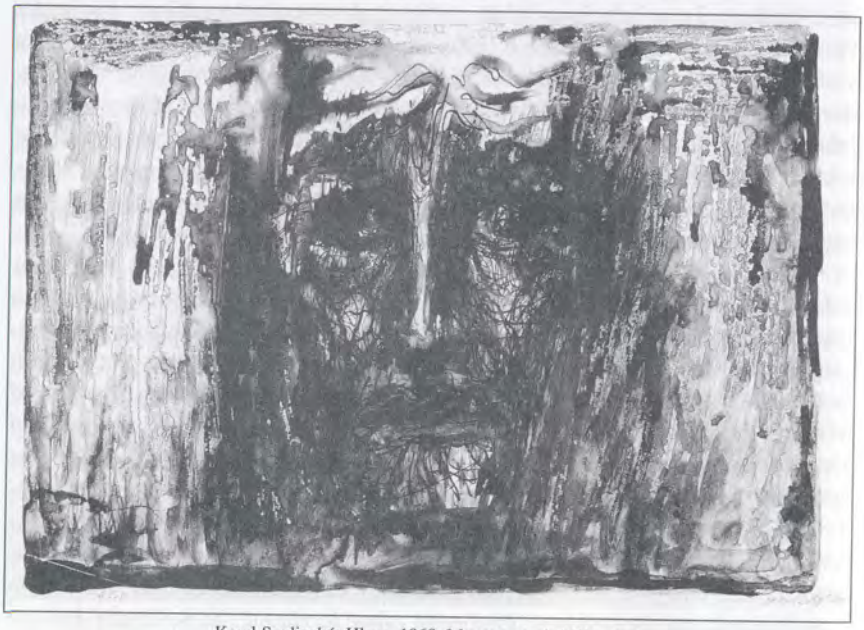
[4] Dopis Jana Kavana Karlu Svolinskému z 23. 4. 1969, Muzeum umění Olomouc (dále MU Olomouc), fond Karel Svolinský (nezpracováno).

[5] Výpis z metodických pokynů k provedení novely vysokoškolského zákona, tamtéž.

[6] Dopis Jana Kavana Karlu Svolinskému z 5. 2. 1970, tamtéž.

[7] J. Šmíd: „UMPRUM 1970", *Výtvarná práce* 18, 1970, č. 19–20, 28. 9., s. 1.

pochybně v souvislosti s odchodem ze školy, který Svolinského citelně zasáhl, vytváří v litografii ojedinělou sérii expresivních a jakoby deformovaných mužských hlav, jež svým znetvořeným výrazem prozrazují nejen patologičnost tehdejší doby, ale též hlubokou skepsi a deziluzi samotného autora.



Karel Svolinský: Hlava, 1969. Muzeum umění Olomouc

Celá sedmdesátá léta jsou pak pro Svolinského charakteristická jeho realizacemi v sakrálním prostoru. Již na počátku roku 1967 požádal Svolinského páter František Krchňák o výzdobu kaple Panny Marie v kostele sv. Prokopa v Letovicích u Brna. Původně se počítalo s mozaikovou výzdobou, která však později ustoupila jedné okenní vitraji s motivem Ukřižování a dalším třem s tematikou ze života Panny Marie.[8] I když se práce na vitrajích díky zásahům památkového úřadu v Brně velmi protahovaly, přistupoval Svolinský k zakázce nanejvýš zodpovědně; do Letovic často zajížděl a osobně dohlížel nad postupem prací. V červnu 1972 byla osazena první vitraj Ukřižování a o čtyři roky později byla instalována další tři okna v kapli Panny Marie. Svolinský zde navázal na

[8] Zápis sepsaný dne 4. 5. 1971 v kanceláři řím. kat. farního úřadu v Letovicích ve věci úpravy kaple Panny Marie a přilehlé zpovědní kaple, MU Olomouc, fond K. Svolinský.

své dřívější realizace pro chrám sv. Víta, zejména na okno s námětem Sedmera skutků milosrdenství umístěné v kapli Božího hrobu. I po ukončení veškerých prací udržoval Svolinský s páterem Krchňákem písemný styk, což dokládá mimo jiné Krchňákova gratulace ke Svolinského devadesátinám z ledna 1986: „Vážený Mistře, vzpomínám, pozdravuji a blahopřeji. Děkuji Pánu Bohu, že Vás nám dal a prosím Ho, aby Vás ještě dlouho mezi námi zachoval."[9]

Ještě významnější roli v životě Karla Svolinského zastával páter František Lukeš, farář v Činěvsi u Poděbrad, který rovněž v sedmdesátých letech vyzval Svolinského ke spolupráci na realizacích pro kostely v Činěvsi, Dymokurech a Chotěšicích.

Karel Svolinský s P. Františkem Lukešem, 1986 (fotoarchiv Vlasty Kubátové)

Dlouholeté přátelství započaté mezi umělcem a duchovním v roce 1956 nebylo pouze pracovní, ale v průběhu dlouhých třiceti let přerostlo v hluboký, osobní vztah. Lukeš u Svolinského inicioval stovky kreseb, které používal pro nejrůznější příležitosti, jakými byly zejména novoroční a velikonoční svátky, svatební oznámení, rozličná poděkování, exlibris nebo záhlaví dopis-

[9] Dopis Františka Krchňáka Karlu Svolinskému z 12. 1 1986, tamtéž.

ních papírů s Lukešovým životním mottem „Láska přemáhá svět". Ve své vzpomínkové knize *Byl jsem nablízku* o tom Lukeš napsal: „Nápis ‚Láska přemáhá svět', který užívám v záhlaví svých dopisů, mi k tisku namaloval snad padesátkrát. Dělal to vždycky rád, ale někdy připojil poznámku: ‚Jen kdyby to také byla vždycky pravda, jen kdyby láska všechno zlo přemohla.' Někdy jsem cítil, že ta slova o lásce bere jako krásný sen a že skutečnost je jiná. Jako by si stále také uvědomoval tíži nenávisti. Mluvili jsme o tom a nakonec mi sám říkal, že kdyby neměla vítězit láska, že by bylo všechno marné a nestálo by za to žít."[10] Veškeré tyto práce Svolinský prováděl bez nároku na honorář. Jako protislužbu Lukeš pravidelně Svolinským posílal do Prahy škvarky, uzené, jahody či med, jindy se zase snažil vyhovět jejich přání při obstarávání nedostatkového zboží. Ať už to byla přenoska do gramofonu, nový motor do sekačky, tuzexové poukázky, všem dobře známé jako bony, nebo zahraniční léky. Například v březnu 1977 informoval Lukeš Svolinského o možnostech nákupu flanelu na Poděbradsku: „Ohledně onoho flanelu jsem nyní napsal do Náchoda, kde máme známé v prodejně těchto látek. Myslel jsem si, že bude třeba v prodejně v Dymokurech, ale nebyl tam. Paní vedoucí mi říkala, že jej nyní nedostávají. Ale stále si myslím, že přec jen bude. Třeba budeme muset chvíli čekat. Pokud se vyrábí, pak bude."[11] Hned v následujícím dopise Lukeš Svolinským s radostí oznamuje, že se mu žádaný flanel nakonec podařilo koupit, avšak pouze v modrém odstínu.[12] V jiném dopise slibuje již brzké dodání žádaných předmětů a potravin: „A slibuji, že již zítra donesu: 1. onu bezvadnou vodičku po holení přesně dle přání pana profesora, 2. pánskou čokoládu pro pana profesora, také bezvadnou, 3. pro oba několik jablek z naší zahrady, totiž nejlepší druh, který vůbec na světě znám, 4. nějakou buchtu pro oba od Lidušky, 5. nějaké velmi dobré ořechy, vybrané, 6. v nejbližší době *Český román*, který už mám, ale nikoliv právě u sebe, ale bude velmi brzy, 7. a ty rámy, jak si pan profesor přál, a já jsem je objednal."[13] Celkovou tristní situaci asi nejlépe vystihuje jeho povzdech: „Dnes se asi nekupuje, dnes se skutečně shání. Ale to je smutné svědectví."[14] Pravidelná korespondence byla doprovázena častými, zejména úterními návštěvami Lukeše u Svolinských a naopak, Svolinští v pozdějších letech dojížděli za Lukešem na činěveskou farnost.

---

[10] F. Lukeš: *Byl jsem na blízku*. Nakladatelství Zámek, Poděbrady 1995, s. 96–97.

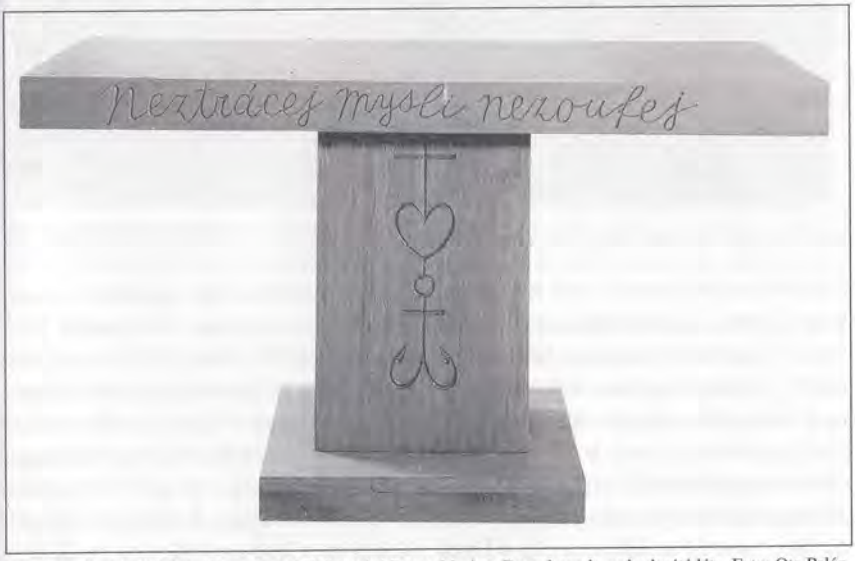
[11] Dopis Františka Lukeše Karlu Svolinskému z 31. 3. 1977, MU Olomouc, fond K. Svolinský.

[12] Dopis Františka Lukeše z 20. 4. 1977, tamtéž.

[13] Dopis Františka Lukeše z listopadu 1975, tamtéž.

[14] Dopis Františka Lukeše z 29. 5. 1977, tamtéž.

V průběhu sedmdesátých let Svolinský pracoval na výzdobě kostelů v Činěvsi, Dymokurech a Chotěšicích, které spadaly do Lukešovy farnosti. Postupem času tak v ateistickém ovzduší politické normalizace vzniklo zcela neobvyklé, stylově konzistentní a umělecky neokázalé zařízení pro kostelní interiér. V roce 1974 byl v kostele sv. Václava v Činěvsi slavnostně posvěcen nový oltářní stůl. Svolinský se jako autor návrhu nemohl slavnostní bohoslužby zúčastnit, a tak mu Lukeš prostřednictvím dopisu alespoň poděkoval: „Počítali jsme s Vámi, patříte sem... Všechno je dílem pana profesora a jeho lásky a obětavosti. Ten by zde měl být především, to by přece měl být první náš host. A paní samozřejmě také, vždyť pomáhala, přimlouvala se, povzbuzovala, připomínala. Je to dílo Vaše!"[15] František Lukeš byl pevně rozhodnut Svolinského dílo uchovat pro další generace, které by se s ním mohly v duchovním prostředí chrámu každodenně setkávat. Nevědomky tak možná pomohl naplnit Svolinského celoživotní touhu promlouvat k lidem skrze svou práci: „Věřím, že na obětní stůl, který pan profesor navrhl, se budou skutečně dívat lidé po staletí. Nevím sice co přijde, ale v kostele se přece jen mnohé uchová... stále musíme věřit, že lidé dostanou rozum a nebudou ničit, co bylo tak pracně zbudováno."[16]



Karel Svolinský: Oltářní stůl pro kostel Zvěstování Panny Marie v Dymokurech, sedmdesátá léta. Foto: Ota Palán

[15] Dopis Františka Lukeše z 24. 9. 1974, tamtéž.

[16] Dopis Františka Lukeše z 15. 5. 1974, tamtéž.

Završením dlouholeté spolupráce se stala křížová cesta pro kostel v Dymokurech, ve svém provedení svojí jednoduchostí a prostotou netypická. Stejně tak jako Svolinského oltářní stoly, které byly ozdobeny krátkým vyřezávaným nápisem na čelní desce, omezila se také křížová cesta pouze na kaligrafický přepis základních textů o jednotlivých Kristových zastaveních. Zatímco u oltářních stolů je text poselství doprovázený alespoň jednoduchou křesťanskou symbolikou, v případě křížové cesty upustil Svolinský od jakéhokoliv obrazového doprovodu. Záměrná prostota a jednoduchost jako by vyjadřovala Svolinského osobní postoj k náboženství a nakonec i k životu jako takovému, k životu neobyčejně skromnému, který přijímal až s františkánskou pokorou a úctou ke všemu živému. Podobně křížovou cestu chápal i František Lukeš, který věřil, že její podstata je vyjádřena již v onom dramaticky provedeném písmu.

Karel Svolinský: Zastavení křížové cesty pro kostel Zvěstování Panny Marie v Dymokurech, 1977. Foto: Ota Palán

Svolinský dokončoval svoji křížovou cestu v rozjitřené době, spojené se vznikem Charty 77 a následné reakce komunistického režimu na ni v podobě Provolání Československých uměleckých svazů ze dne 28. ledna 1977. Stejně jako mnozí jiní, byl i jednaosmdesátiletý Svolinský zneužit pro ostudné shromáždění v Národním divadle, kam byl podle svědectví neteře Vlasty Kubátové narychlo převezen autem bez bližšího vysvětlení o účelu cesty. Bezradného umělce se pokoušel utěšit František Lukeš, který v dopise z 2. února 1977 napsal: „Pana profesora prosím, aby pamatoval na křížovou cestu... Je vždycky aktuální, týká se totiž každého z nás... Dnes všichni myslíme na křížovou cestu více než jindy."[17]

[17] Dopis Františka Lukeše z 2. 2. 1977, tamtéž.

Přestože se Karel Svolinský po svém odchodu z Vysoké školy uměleckoprůmyslové de facto stáhl do ústraní, stále platil za oficiálního umělce, spjatého s tehdejším režimem. Oficiální představitelé státu nesměli chybět na žádné vernisáži Svolinského výstavy, četné deputace stranických funkcionářů putovaly každý rok o Svolinského narozeninách do umělcova domu, kde se stárnoucím výtvarníkem pózovaly před objektivy novinářů. Svolinský byl pravidelně zván na večírky u příležitosti státních svátků, kam se však příliš často nedostavoval. Oficiálních poct se dočkal i v podobě dvou vysokých státních vyznamenání. V roce 1975 mu byl udělen Řád práce, mimo jiné s odůvodněním, že „v letech 1968–1969 neopustil svá kladná stanoviska k socialistickému zřízení v naší zemi."[18] K jeho pětaosmdesátým narozeninám mu byl předán Řád republiky s obdobným zdůvodněním.[19]

Svolinskému v závěru života přinášela největší útěchu jeho vlastní práce, možnost poměrně často vystavovat, avšak pouze onu část tvorby, která nebyla v rozporu se zažitým tradičním obrazem umělce. Jednou z mála výhod poskytovanou tehdejším režimem, kterou hojně využíval, byla jeho záliba v cestování. Ještě v roce 1979 podnikl coby třiaosmdesátiletý stařec společně s manželkou jednu z posledních velkých cest do Portugalska. I ve vysokém věku se snažil hledat nové podněty a inspirační zdroje pro svou práci, kterou stále nepovažoval za uzavřenou. Po návratu do vlasti jej dopisem uvítal František Lukeš, který vyjádřil svou radost nad tím, že náročnou cestu oba ve zdraví přežili a při té příležitosti zdůraznil, že jejich domovem je místo, odkud vzešli a kde mají své kořeny: „Cizina je jistě krásná, ale svou krásu má i země naše. A jen zde je naše místo. V poslední době uteklo mnoho lidí na západ, zde se udává číslo desetitisícové. Odešli slavní krasobruslaři Bělousová a Protopopov, tři baletní tanečníci, sportovec Crha z Pardubic, jedna rekordmanka z NDR. Pavel Kohout se zase nemůže do Prahy navrátit. Svět, v němž žijeme, je hodně divný... Přeji zdraví a klid a pokoj. A také radost, bez níž se žít nedá. A naději, že bude i u nás lépe."[20]

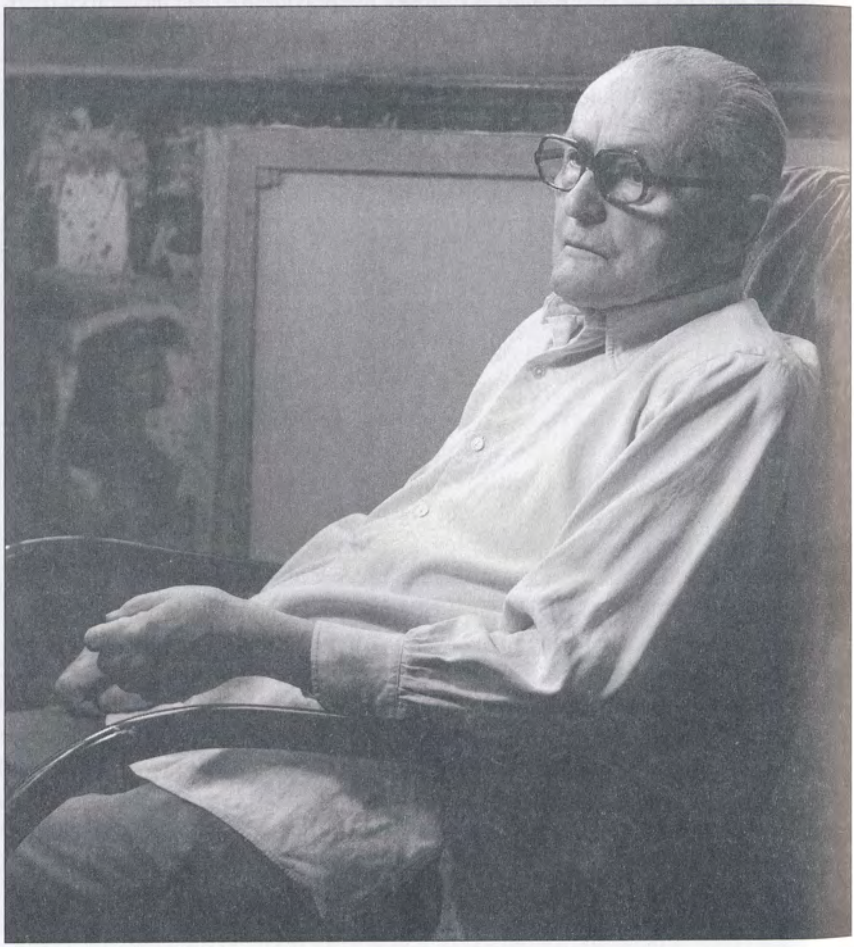
V lednu 1986, v době, kdy Svolinský slavil své devadesáté narozeniny, zemřela jeho manželka Marie. Smrt ženy na něj velmi dolehla, sám již byl velmi vyčerpaný a krátce po jejím pohřbu byl hospitalizován v nemocnici na Homolce. V posledních dnech jeho života jej často navštěvoval František Lukeš, který o jeho posledních chvílích podal citlivé svědectví v dopise dlouholetému příteli Bohuslavu Smejkalovi. Svědčí o ohromné touze člověka, který do poslední chvíle svého života žil především svou prací: „Ke konci života byl pan profesor ochrnulý na obě

[18] SÚA, fond Ministerstva kultury 1962–92, fond ÚV KSČ (nezpracováno).

[19] Tamtéž.

[20] Dopis Františka Lukeše Karlu Svolinskému z 10. 10. 1979, MU Olomouc, fond K. Svolinský.

ruce. Mám zde zcela jeho poslední kresby z nemocnice, ale to jsou už spíše jen čáry. Ruka se mu nejen chvěla a nejen třásla, ale doslova házela a pan profesor nebyl schopen tomu již čelit. Teprve smrt mu vyrazila tužku z ruky. Jeho tužka se nikdy nevypsala. On často říkával, jak si jako chlapec přával, aby dostal takovou nekonečnou tužku, která se nikdy nevymaluje. Toto přání bylo mu splněno..."[21]



Karel Svolinský, 1982. Foto: Miroslav Jelínek (fotoarchiv Vlasty Kubátové)

[21] Dopis Františka Lukeše Bohuslavu Smejkalovi z 12. 10 1986, za zapůjčení laskavě děkujeme panu Bohuslavu Smejkalovi.

ANTONÍN KRATOCHVIL

Dámy a pánové, milí přátelé,

v programu konference byla má přednáška ohlášena pod titulem „Změny exilového písemnictví v sedmdesátých letech". První část se měla věnovat změnám přechodu z jedné literární oblasti do druhé a strukturálním vývojovým profilům jednotlivých literárněvědných pracovníků. Vybral jsem si osobnosti, kterým kriticky a především objektivně nebyla věnována dostatečná pozornost, ať již v oblasti vědy či odborné žurnalistiky. Na to bylo poukázáno i v zahraničním tisku. Měl jsem na mysli prof. René Wellka, který zemřel před pěti lety ve Spojených státech (byl vídeňským rodákem a vážil si malé zaalpské republiky), dále prof. Francise Dvorníka, významného byzantologa a znalce českého baroka a konečně z mladší generace Karla Vránu, bývalého rektora Nepomucena v Římě a profesora na neapolské a pak Lateránské univerzitě a konečně po pádu komunismu na Karlově univerzitě, který žije mezi námi, stejně jako slavistu Antonína Měšťana, bývalého profesora na univerzitě ve Freiburgu.

Rozhodl jsem se však jinak – ve svém životě jsem utrpěl ránu: před kratičkou dobou zemřel můj bratr, senátor, vysokoškolský profesor a skautský pracovník Josef Kratochvil. (Z této rány jsem se ještě zcela nevzpamatoval.) Žili jsme v exilu přes čtyřicet let, i když každý žil v jiné spolkové zemi. On ve Würtenberku a já v Bavorsku. Procestoval mimo jiné na výzkumných filmových výpravách poušť Kalahari, stejně jako prožil několik týdnů se svými studenty mezi Laponci. Zemřel 11. května 2001 v nemocnici v Esslingen u Stuttgartu ve věku osmdesáti šesti let. Rodákem byl z Pozořic u Brna a jeho přáním bylo, aby byl pochován v Brně do rodinné hrobky Kratochvilů.

Vědecky pracoval s rakouským profesorem Konradem Lorenzem, který byl vedoucím Max-Planck Institut pro obor Verhaltensphysiologie v Seewiesenu. Nebyl ovšem jeho ryzím stoupencem a šel mnohdy i protichůdnými cestami. Vědecky publikoval především německy, norsky a anglicky, ale jeho první kniha vyšla česky (*Problém zoopsychologie a zoosociologie.* Stuttgart, Mnichov 1954).

Než přejdu do jiné jeho pracovní oblasti, chtěl bych se krátce zmínit o jeho studiích na Masarykově univerzitě v Brně, kde byl nadšeným posluchačem prof. Arnošta I. Bláhy a psychologa Viléma Chmelaře, který ocenil jeho disertační práci *Problém orientačního smyslu ptactva.* Vedle MU studoval také na Vysoké škole lesního inženýrství v Brně a spolupracoval s vědci tohoto ústavu prof.

Bayerem a Oktaviánem Farským. Po komunistickém puči 1948 jsme museli uprchnout do zahraničí – oba jsme byli vyloučeni tzv. Akčními výbory z Masarykovy univerzity. A naše společné cesty se pracovně rozešly. Věnoval jsem se výlučně literární historii a rozhlasu a bratr svému oboru.

Vedle vědecké práce se bratr jako univerzitní profesor a skautský instruktor věnoval mládeži v exilu jako nikdo před ním a nikdo po něm! Píši o tom v druhém díle *...za ostnatými draty a minovými poli...* (Mnichov, Plzeň 1998). Zde zůstává nesplacený dluh, i když byl jmenován čestným občanem Brna. V letech 1952 až 1955 byl pracovníkem speciální jednotky US Army. V tomto období vznikla jedna z jeho nejvýznamnějších próz (*Nejvěrnější*), pojednávající o římském legionáři, kterého zavraždili Germáni (v sbírce *Ptačí melodie*, Mnichov 1954, edice Lucernička). Po návratu z USA založil vynikající a dodnes nedoceněnou Československou dálkovou školu v exilu. Její hlavní programy a edice jsou otištěné ve zkratce v II. a III. díle *...za ostnatými dráty a minovými poli...* Doma o Dálkové škole nevěděli téměř nic. O exilovém školství se však doma mluvilo, o jeho eventualitě již v roce1947. A návrhy přišly od různých osobností i různých světových názorů. Tyto osobnosti byly a zůstanou velikány našeho národa. Mnozí z nich byli popraveni, jako dr. Milada Horáková, Záviš Kalandra, Josef Kepka a další. Podle prokurátora Urválka „tito zločinci způsobili velké škody lidu a budování socialismu a oddanosti Klementu Gottwaldovi a věrnosti našich národů SSSR"! V politických procesech nepadlo nikdy ani slovo o existenci Čs. dálkové školy. Estébáci a soudcové uměli rychle mučit a popravovat a jak poukázal Karel Kaplan, v Československu bylo v té době popraveno více lidí než ve všech tzv. lidových demokraciích dohromady. Píši o této tragédii jedině proto, že exilová mládež byla o komunistické třídní justici dobře informována právě v Dálkové škole. Uvedl jsem tuto ilustraci proto, že Dálková škola nevyučovala jen mateřštině či zeměpisu, nýbrž informovala mládež o tom, co se doma dělo. Stalo se tak na přání vedoucího školy, Josefa Kratochvila.

Před časem měli ti, kdo se považují za znalce exilové literatury, konferenci. Nikoho z nás pro jistotu nepozvali, ale ani A. Zacha a F. Knoppa, skutečné znalce! Mluvilo se o nás bez nás! Pořadatelem nebyl Ústav pro českou literaturu, ale jiná organizace. Nechávám to bez komentáře. Po smrti Josefa Kratochvila bych chtěl jenom říci těmto „znalcům", aby si přečetli alespoň dvacet knih pro mládež a o lásce k přírodě. Bratrovi bylo lhostejno, že ho ignorují (výjimku tvořil jen Ladislav Soldán) bez znalosti jeho díla, a řekl mi jen: „Nejsou důležití, nebyli ostatně nikdy. Čas mlčením pohřbí spolehlivě je i jejich brožury."

Josef Kratochvil (J. K. Baby; Jiří Jemar) napsal sedmnáct knih a brožur o přírodě, ptactvu a především o skautech. Závěrem chci jmenovat alespoň některé,

jež charakterizují celé jeho zčásti opomíjené dílo. Jeho oborem na Masarykově univerzitě byla i psychologie. Psychologie mládeže dominuje ve všech jeho prózách, dokonce i v prvotině, kterou napsal v osmnácti letech, *Stateční hoši*. Dosáhla sedmnácti vydání, v zahraničí dvě. Česká kulturní rada v zahraničí, kterou vedl prof. Oklahomské univerzity Robert Vlach, ocenila jeho prózy *Kniha o životě zvířat*, Lund 1957. Stejného ocenění dosáhla i u jury Křesťanské akademie, kterou vedl prof. Karel Vrána. Z dřívějších knih bych chtěl upozornit na titul *Káča z obory*, 1938, rozšířeno 1972, Stuttgart; *Černohřbet*, původně román o muflonovi, vycházel také v olomouckém dlouholetém deníku *Našinec*, než jej komunističtí propagandisté zakázali a doslova vykradli; *Král motýlů*, Brno 1946; *Kuhúk – chvojnický výr*, první vydání Brno 1943, Stuttgart 1960; *Z ptačí kroniky*, Přerov 1993; z několika učebnic bych upozornil na čítanku *Má vlast*, která stojí na čestném místě. Její první vydání vyšlo už v roce 1958 ve Stuttgartu a obsahovalo i novinky autorů, kteří začali tvořit v exilu. Je také nutno uvést několikaleté Kratochvilovo redigování revue *Ethologie*, která otiskla řadu článků o dětské literatuře a zanikla jeho smrtí.

Čas se mi již naplnil, prosil bych vás však, abychom povstali a uctili památku tohoto sociálně cítícího, skromného člověka a velkého českého exilového vědce.

Autoři příspěvků

Michal Bauer (*Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice*)
Petr Blažek (*Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha*)
Jiří Brabec (*Masarykův ústav AV ČR, Praha*)
Eduard Burget (*Národní galerie, Praha*)
Joanna Czapłińska (*Štětínská univerzita, Polsko*)
Blahoslav Dokoupil (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno*)
Jan Dvořák (*Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové*)
Ivo Harák (*Pedagogická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem*)
Blanka Hemelíková (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha*)
Bohuslav Hoffmann (*Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha*)
Petr Hruška (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno*)
Michal Jareš (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha*)
Lenka Jungmannová (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha*)
Ivan Klimeš (*Národní filmový archiv, Praha*)
Petr Komenda (*Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc*)
Helena Kosková (*Norrköping*)
Zdeněk Kožmín (*Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno*)
Antonín Kratochvil (*Pedagogická fakulta Západočeské univerzity, Plzeň*)
Vlasta Krautmanová (*Pražská konzervatoř*)
Tomáš Kubíček (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno*)
Alexej Kusák (*Praha*)
Petr Lyčka (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno*)
Lubomír Machala (*Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc*)
Iva Málková (*Filozofická fakulta Ostravské univerzity*)
Libor Martinek (*Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava*)
Jaroslav Med (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha*)
Antonín Měšťan (*Slovanský ústav AV ČR, Praha*)
Dobrava Moldanová (*Pedagogická fakulta Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem*)
Roman Musil (*Ministerstvo kultury ČR, Praha*)
Milan Otáhal (*Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha*)
Vladimír Papoušek (*Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice*)

Anželina Penčeva (*Sofijská univerzita Klimenta Ochridského*)
Milada Písková (*Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava*)
Petr Poslední (*Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové*)
Stanislava Přádná (*Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha*)
Michal Přibáň (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno*)
Miloš Řezník (*Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha*)
Naděžda Sieglová (*Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Brno*)
Ladislav Soldán (*Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno*)
Zuzana Stanislavová (*Fakulta humanitních a přírodních věd Prešovské univerzity*)
Milan Suchomel (*Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno*)
Jaroslav Toman (*Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice*)
Jiří Urbanec (*Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava*)
František Všetička (*Olomouc*)
Viera Žemberová (*Filozofická fakulta Prešovské univerzity*)

Ediční poznámka

Sborník *Život je jinde...?* obsahuje příspěvky přednesené ve dnech 13.–15. června 2001 na stejnojmenné konferenci a odevzdané autory k publikování. Texty byly sjednoceny, upraveny a doplněny po stránce citačního úzu, způsobu uvádění bibliografických údajů a odkazování na literaturu dle vzoru nastoleného sborníky *Rok 1947* a *Zlatá šedesátá*, dále po stránce grafické (vyznačení vertikálního členění textu), pravopisné (upřednostňovány byly tvary kodifikované Pravidly českého pravopisu z roku 1993, s možností dublet uváděných Dodatkem z roku 1994) a syntaktické (resp. po stránce aktuálního členění větného). Až na drobné výjimky byla respektována a zachována jejich stránka lexikální a stylistická. Přednesené příspěvky byly rozčleněny do tematických oddílů; příspěvek Antonína Kratochvila, vybočující z charakteru ostatních referátů, byl otištěn jako dokument jednání na závěr sborníku.

Jan Matonoha

Jmenný rejstřík

Č

D

E

F

G

H

CH

L

M

N

O

P

R

Ř

S

Š

T

U

V

W

Z

Ž

Edice K, sv. 8

Život je jinde...?

Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století

Materiály z mezinárodní mezioborové konference
pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR
13.–15. června 2001 v Praze

Uspořádal a k vydání připravil Jan Matonoha

Sborník byl vydán s finanční podporou Grantové agentury České republiky
(číslo grantového projektu: 405/97/S017)

Odpovědný redaktor Pavel Janáček

Vydal Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky,
Na Florenci 3/1420, 110 15 Praha 1
Praha 2002
Typografie Jakub Tayari
Vytiskl FASTR typo-tisk, Praha 5
Vydání první
Stran 416
Náklad 300 výtisků

ISBN 80-85778-35-1

Debutovat v této době bylo obtížné i jednoduché. Námaha, s níž se těch několik skutečných osobností pokoušelo prosadit v hlídaném prostoru oficiálních publikačních možností svůj pozoruhodný, netuctový rukopis, byla logicky provázena relativní snadností publikovat pro velký počet těch, kteří zaručovali ve svých verších kultivovaný, neproblematický průměr. Tak vlastně pokračoval zřetelný úpadek společenské prestiže a role básníka i poezie. Nejstarší generace zklamala tím, jak poslušně přijala úlohu normalizátorů, zakázala si vidět rozporuplnou pravdu a za básně vydávala zveršované proklamace a politicky služebné agitky. Tzv. generace střední, sýsovsko-žáčkovská, sice vydobyla pro poezii zpátky prostor civilní, prostor všednodenních zázraků, ale zklamala tím, že tomuto pozemskému světu důsledně upřela rozměr metafyzický, že obcházela nicotu, existenciální úzkost i víru v duchovní hodnoty transcendentální povahy. A velká většina přicházejících básnických adeptů pak tuto násilně profánní, materialisticky „vykostěnou" skutečnost už jenom přizdobovala lyrickým slovem... Mezi autory a autorkami vstupujícími na pole oficiálně vydávané literatury však bylo také několik, jejichž tvorba měla od počátku náročnější ambice a projevovala se uprostřed oné záplavy pseudopoezie jako sice solitérní, ale přece jen nepřehlédnutelný pokus vrátit básni její svrchovanost, její svobodu ideovou i imaginativní.

Petr Hruška

Edice K

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU AV ČR