

NORMY

NORMAЛИЗАЦЕ

LIZÁCIĚ

НОРМЫ

ústav pro českou literaturu av ĉr
slezská univerzita

OBSAH

BYVODEM...

Milou Jankovč

Brabojova „normalizační pozornost“ jako šik z normy, *Komunistické práce*

NORMY NORMALIZACE

Jan Jiráček

Mýta dějin a demytlizace v historické próze období normalizace

Marie Mrosovská

Normalizovaný „román“ Ladislava Fuksa

Vladimír Novotný

Tři životy Jaroslava Topiča? Josef Novotný: Topičův první příběh z Prahy

Jan Procházka

Trnava Mirka

Božena Hanáková

Úvodní práce Stanislav Vodička

Blanka Zámečnická

autor – osamělost – tvorba

Magdaléna Muzáková

Červená knihovna pod normalizačním tlakem

Jan Urbánek

K české poezii sedmdesátých let

Věra Pláková

Poznámky k samostatné tvorbě Jiřiny Haukové

Božena Svobodová

Průběh tvorby po Poučení z krizového vývoje: K poezii normalizační povídky

Blanka Vachková

Účelová slova k strategii zapoučnění v literatuře pro děti a mládež

sborník referátů
z literárněvědné konference
38. Bezručovy Opavy (11. – 13. 9. 1995)

Ústav pro českou literaturu AV ČR
Slezská univerzita



Praha - Opava 1996

NORMY NORMALIZACE

38. Bezručovy Opavy (11. - 12. 9. 1995)
z literárněvědné konference
zpomínk referátů

Ústav pro českou literaturu AV ČR
Státní univerzita



1203/96



OBSAH

ÚVODEM...	5
Milan Jankovič	
Hrabalova „nerozlišující pozornost“ jako únik z norem. K autorově próze sedmdesátých a osmdesátých let	6
Aleš Haman	
Mýtus dějin a demytizace v historické próze období normalizace	10
Marie Mravcová	
Normalizovaný „román“ Ladislava Fukse	14
Vladimír Novotný	
Tři životy jednoho románu? Josef Nesvadba: Tajná/První zpráva z Prahy	20
Petr Poslední	
Ironie Miráklů	26
Ivo Harák	
Básník prózy Stanislav Vodička	30
Viera Žemberová	
Autor – osamelost – tvorba	35
Dagmar Mocná	
Červená knihovna pod normalizačním tlakem	39
Jiří Urbanec	
K české poezii sedmdesátých let	44
Mílada Písková	
Poznámky k samizdatové tvorbě Jiřiny Haukové	48
Richard Svoboda	
Prométheus po Poučení z krizového vývoje. K jednomu toposu české normalizační poezie	50
Věra Vařejková	
Několik glos k strategii zapomnění v literatuře pro děti a mládež	58

Milan Jurčo	
Od ideovoestetickéj postulatívnosti k literárnokritickej normatívnosti. <i>Otvorený príbeh príbehovej prózy zo života s detským referenčným hrdinom</i>	64
Jaroslav Toman	
Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika	75
Pavel Janoušek	
Spor o Lukeše. Kapitola z historie české literární kritiky počátku osmdesátých let	82
Tomáš Kubíček	
O jedné podobě normativní masky. Česká „nezávislá“ literární kritika na sklonku sedmdesátých a počátku osmdesátých let	91
Jan Rejžek	
O popáči za totáče aneb Ten chléb je tvůj i můj...	97
Libor Martinek	
Jazzovou sekci nedáme!	102
Jiří Rambousek	
Několik poznámek o době normalizace	107
Jana Borguľová	
Cesty normalizácie v Stredoslovenskom vydavateľstve v Banskej Bystrici	111
Zora Beráková	
Causa Maruška Kudeříková	115
Vladimír Pfeffer	
O jazyce normalizace	118
Libor Pavera	
Zdeněk Kalista a sedmdesátá léta. Příspěvek k poznání osobnosti a myšlenkového odkazu	123
Zdeněk Pešat	
Normalizační praxe a Lexikon české literatury	132
AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ	136
REJSTŘÍK	137

Úvodem...

Norma – tedy zavazující pravidlo, vynucovaný či naopak vytoužený řád; a z toho plynoucí pojem *normalizace* ve smyslu uvedení v normální stav – ovšem stav normální „podle koho“ a „proti komu“...?

Jazyková příbuznost, avšak zároveň i významová nedourčenost, ba vzdálenost těchto slov svým způsobem naznačují hloubku i problematičnost tématu letošní konference. Návratem do spletitého období sedmdesátých a osmdesátých let jsme usilovali o možnosti diskuse nad problematikou naší nedávné minulosti: šlo nám v zásadě o to, pokusit se alespoň částečně zmapovat tlaky tzv. normalizace ve sféře literatury (normy kladené literární kritikou a na literární kritiku, manipulace literární vědy, literární polemiky a dobové skandály kolem porušení norem, manipulace s tradicí, zásahy do nakladatelské praxe, *libri prohibiti*, zákazy a povolování autorů, rituály pokání, cenzura, autocenzura atd.), ale také ve sféře jazyka. Přivítali jsme rovněž i dílčí historické exkurzy do problematiky hudebních žánrů, poplatných či naopak nonkonformních ve vztahu k období normalizačního dvacetiletí.

Normy normalizace – dvě desetiletí strnulosti, jež však nezůstala sama o sobě. Nelze proto mnohdy obejít jejich kořeny, dosahující k padesátým letům tohoto století, stejně jako nelze neslyšet jejich dozvuky v současnosti. Vždyť pouze chápáním historické kontinuity lze naznačené plně dovyslovit, a osvětlit tak nejedno matné místo v šedi diskutovaného neradostného období.

J. W.

Hrabalova „nerozlišující pozornost“ jako únik z norem

K autorově próze sedmdesátých a osmdesátých let

V roce 1965 vychází v Mladé frontě *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, kniha Hrabalových povídek, která se i po všech úpravách původních rukopisných či přesněji strojopisných textů z padesátých let, představujících její základ, nepochybně vymkla normám „socialistického realismu“. Ponechám teď stranou, co všechno ta kniha znamenala ve společenském a literárním kontextu šedesátých let. Připomněl jsem ji z jiného důvodu, především kvůli předeslanému mottu (citaci Violy Fischerové), jímž jsou povídky *Inzerátu na dům* uvedeny. Objevuje se v něm výraz *nerozlišující pozornost*, kterého pak použil Hrabal, když hledal pojmenování pro své drobné texty z poloviny sedmdesátých let. *Sešitek nerozlišující pozornosti* je jejich společný titul. V rukopisné verzi je datován rokem 1975, v poněkud ochuzené podobě a s chybným názvem (posunutým do plurálu) vychází knižně v *Domácích úkolech z pilnosti* v nakladatelství Československý spisovatel až v roce 1982.¹ Inspirativní motto k *Inzerátu na dům, ve kterém už nechci bydlet* je v jistém ohledu platné také pro řečený *Sešitek*. Propojuje duchovní klima konce šedesátých let s postojem spisovatele unikajícího normám „normalizace“ v letech sedmdesátých a osmdesátých. Cituji připomenuté motto:

„Mlékárna by mohla prodávat i za tmy. Začít sama žít je víc než narození. Je možno chápat nevíru jako nerozlišující pozornost. Ostatně inzeruji dům, ve kterém nechci bydlet.“

O co v daném případě jde, je jasné: o znovunalezení přirozeného vidění věcí a jejich lidských hodnot. Přání „začít sama žít“ zdůvodňuje „nevíru“ a napovídá, jak mohla být v daných dobových souvislostech pozitivně pochopena. Tím spíše se to týká pozornosti, která má slepou víru nahradit. Proč však vlastně, v jakém ohledu má být ta pozornost „nerozlišující“? Na to dává určitější odpověď až připomenutý *Sešitek*, soubor Hrabalových minitextů z poloviny sedmdesátých let. Podle jeho poetiky může jenom pohled hodnotově *předem nehierarchizující* a nepřipouštějící si žádné tabu, *žádnou svazující normu*, obnovovat lidský smysl tvorby v době, která se, řečeno s Bohumilem Hrabalem, odcizila „základnímu domovnímu řádu lidského bydlení“ (autorův výrok na obálce *Inzerátu*). Vedle větších, ve své době jen samizdatově vydaných textů (*Obsluhoval jsem anglického krále*, *Příliš hlučná samota* aj.) nás může jako „únik z norem“ zaujmout také mnoho-tematická směs Hrabalových drobných textů s tím podivným názvem. Jsou to etudy, přemnohá cvičení, která doprovázejí a vybrušují v první polovině sedmdesátých let, tehdy ještě „bez účasti veřejnosti“, Hrabalův výraz a pohled na svět, který si spojujeme s připomenutými krystalickými texty. Doložit Hrabalovy etudy „nerozlišující pozornosti“ v tomto stručném příspěvku širě není

¹ *Sešitek nerozlišující pozornosti* byl nejprve začleněn do strojopisného svazku B. Hrabal a J. Kladiiva: *Domácí úkoly a literatura* (1980). Má 62 stran formátu A4 a nese vnoření 1975. Teprve v roce 1982 vyšel (po úpravách) v *Domácích úkolech z pilnosti*. Zde je rozdělen do čtyř oddílů představujících v knize jakási intermezza. Samostatně a v původním znění je zařazen do 12. svazku *Sebraných spisů B. Hrabala* s. 45–94 (Praha 1995).

dost dobře možné. Připomenu je tedy alespoň hrstí namátkou vybraných citátů:

„V kaluži vody vidím oceán, když se plavím po moři, mořím se steskem po rybníčku v kopidlinském lese, v hromadě písku vidím velehory, když jsem stál na Jungfrau, tesknil jsem po semické hůrce. Nejraději jsem proto doma, kde se mi stýská po hospodě, v hospodě zase myslím na to, jak je to krásné doma a sním o tom, jak jdu do hospody, ve které teskním po krásném domově. Jsem nejraději vždycky tam, kde právě nejsem.“

„Cokoliv se odvíjí před mýma očima, s tím jsem okamžitě spojen pevnou hadicí jak pupeční šňůrou dítě s tělem matky. Tak se lze nenásilně vbourat do všeho.“

„Viděl jsem na trhu v Thesaloniké, jak ten, kdo nakoupil krásná holoubata, každému tomu poslu míru, než jej dal do špinavé škatule od banánů, zlomil a vytrhl peří z letek křídel, aby už nikdy nezatoužila po svobodě letu...ááááá!“

Avšak jediný hříbek nalezený hned na začátku lesa dá tolik naděje, aby člověk prohledal celé poleší, i když marně.“

„Smrt je dopis psaný bílou křídou na bílou desku, smrt je zaseknutý psací stroj, automat, který vyrábí zmatené zmetky, hrozící neviditelná ruka bez prstů, smrt je pád rychlíku do propasti bez dna, vysypané figurky z letadla, které explodovalo. Do poslední chvíle však je naděje na život. Obavy z toho, že není se už čeho bát. Ještě tento večer budeš stolovat s Abrahámem. Avšak ví Bůh, že bych radši nežral.“

„Do mého prostěradla se vejde celý svět se všemi svými protiklady. Jedině já stojím mimo a zavazují a rozvazují uzel, abych do mého ubrusu přijmul všečen ten svinčfk a všechnu krásu, ne nepodoben číšníku, kterému zanechala doprasený stůl společnost, která po hostině odešla a zanechala kromě kytice uprostřed zmatek všech zbytků jídel a pití ve formě talířů a hrníčků po černé kávě, vajglů a popele z cigaret, poházených a zamaštěných ubrousků omáčkami potřísněných úst...“

„Podstata dobré literatury je to, že není třeba literatury. Býti kdekoliv doma je vrchol, který cítím a cítím, ale kterého nemohu dosáhnouti. Alespoň jsa doma pod sluncem s kocoury a břízami a borovicí s potůčkem, jsem kdekoliv. Se stromy směřuji a hledám vertikálu k nebi a hvězdám, potůčkem sleduji horizontálu, která odtéká a plynule přitéká, a s kocoury se účastním sladkého snění a dobráckých her, abych večer se stácel do klubíčka a rovnal si místo prostěradla pod sebe svůj černý stín. Jsem ctitel slunce, které mne živí a vrhá na zem můj stín.“²

Proti ideologické perspektivě nebo spíše nad ni položil *Sešitek* důraz na „*nerozlišující pozornost*“, to jest na nazírání věcí a uvažování o nich, nestísnné jinými účely, než je potřeba vidět, pojmenovat a vztáhnout k sobě v dané chvíli to, co je předmětem mého zaujetí. Titulem ohlášená kvalita „nerozlišení“ se netýká věcí samých, ale předsudečných postojů k nim. Viditelná *bezúčelovost* se naopak stává klíčem k bohatému, nikomu a ničemu předem nepoplatnému *rozlišení*, upřenému k prvním dotykům se světem věcí i hodnot. Na tom nic nemění, že námětem Hrabalových záznamů (pozorování, reflexí, minipříběhů, často jen bleskově poznamenaných paradoxů a myšlenkových point) bývají nejednou záležitosti okrajové, anekdotické nebo zcela osobní. Autor se v těchto drobných, s bezprostředností deníkových záznamů napsaných textech snáže

2 Hrabal, B.: Domácí úkoly z pilnosti. Praha 1982, s. 36, 39, 91, 99, 102, 106.

navracel *před literaturu*, před její dobou uznávané „úkoly“, a tak unikal (bezděčně nebo vědomě? Záleží na tom?) též z jejích dobových norem. I když jim zároveň v sedmdesátých a osmdesátých letech nejednou vyšel vstříc. Tak třeba můžeme na dosah od *Sešitku nerozlišující pozornosti* listovat v nešťastné, v roce 1981 vydané knize *Kluby poezie*, jejíž textové „úpravy“ až příliš zřetelně připomněly, jak nesnadné pro autora bylo normám „normalizace“ se zcela vyhnout (viz *Něžný barbar* a *Příliš hlučná samota* v normalizačním balení *Klubů poezie*).

Sklon k bezúčelovému zření a k ničím nespoutané reflexi byl pro Hrabala bytostný. Rozpoznáme jej i v autorových dřívějších sociálně zaujatých skladbách (*Krásná Poldi*, *Jarmilka* aj.), ve kterých vždy vytvářel prostor nevydýchané svobody. Segrál svou osvobodivou roli také teď, jako autorova osobní záštita před jednosměrným ideologickým tlakem doby. Taková záštita je u Hrabala vždy znovu po ruce: život příčící se každé jednostrannosti. Přes všechny ústupky (Rozhovor v *Tvorbě* z ledna 1975) nepropadl Hrabal v těch hluchých letech „sémantickému zmatku“³ v tom, co pro sebe považoval za nejdůležitější: v *nepřetržitě se ujasňujícím sebeuvědomování*. To se stává rozhodující protiváhou autorovy snahy vyhovět požadavkům kladeným na jeho tvorbu zvenčí, čtenářským vkusem nebo ideologickou kritikou. Naštěstí pro autora se jeho povolnost k ústupkům prosadila zpravidla až potom, když to rozhodující, čistou vizi a myšlenkovou erupci vrhanou nejkratší cestou do psacího stroje, měl autor už za sebou. (To byl případ textů *Proluky* nebo *Kouzelná flétna*, které autor *musel* napsat, protože *byly v něm*, a jejichž zveřejnění v zahraničí potom už těžko mohl zabránit, když si pozdě uvědomil jejich nebezpečnost v našich tehdejších poměrech.)

O „únik z norem“ jako demonstrativní vymknutí z nich v *Sešitku nerozlišující pozornosti* určitě nešlo. To by ostatně také jejich smysl značně zúžilo. Hrabal „unikal“ vždy v té první, účelové čisté fázi, především tím, jaký sám byl, jak viděl a prožíval všechno kolem sebe a jak do toho po svém vstupoval – svou citlivou vnímavostí i ostrým, k paradoxům tihnoucím intelektem. O tom především vypovídá autorův *Sešitek nerozlišující pozornosti* a v tom je jeho cena.

Co pro Hrabala mohl znamenat tehdy a co pro nás může znamenat i dnes pohled na svět, který autor nazval „nerozlišující pozorností“? A jaké místo mu přísluší mezi ostatními hodnotami jeho tvorby? To jsou otázky, které čekají na podrobnější odpověď. Chtěl jsem alespoň naznačit, že si jí vskutku zaslouhují. Jejich skrytý smysl spatřuji mimo jiné v tom, že nás přivádějí – jako by z boku či zadními vrátky – k něčemu pro Hrabalovu poetiku velmi závažnému. Autor se vyjadřuje stále častěji *poznámkami na okraj* – svých životních dojmů i přijímaných intelektuálních a uměleckých podnětů. Na tomto „okraji“,⁴ jakoby už na periferii tradičně pojímané „tvorby“, nalézá svou inspiraci, vždy znovu ohromen souvislostmi, do kterých bezděčně vstupuje nebo do kterých je vtažen svou „nerozlišující pozorností“. Vstupuje do nich pozorností náhodnou a snad i ledabylou, nejprve jen pro něho samého platnou, brzy však prokazující svůj dosah a obecnější lidskou

3 Pod titulem *Sémantický zmatek* nalezneme v 15. svazku *Spisů B. H.* jednak *Rozhovor s B. Hrabalem* otištěný v *Tvorbě* 8. 1. 1975 (s několika výroky, které mohly být považovány za jisté, byl opatrně prohlášen loajalita vůči tehdejšímu režimu), jednak rozporné odpovědi některých emigrantů a disidentů na otázku: Co soudíte o prohlášení Bohumila Hrabala? (původně in: *České rozhovory ve světě*, Köln 1981). Výrazu „sémantický zmatek“ jsem zde použil v širším slova smyslu, než který mu přikládal autor, jemuž šlo především o obranu proti množícím se kritickým hlasům vyvolaným jeho *Rozhovorem*. Znamená zde vůbec zcizování původního významu slov, pro tehdejší dobu charakteristické. Teprve po tomto *Rozhovoru*, uveřejněném v *Tvorbě*, bylo Hrabalovi opět umožněno publikovat (už jeho poslední dvě knihy z konce šedesátých let, *Poupata* a *Domácí úkoly*, byly skartovány). Autorova obrana (viz 15. svazek *Spisů*) se dovolávala především *Rukověti* pábítelského učně, textu, který byl uveřejněn, ovšem patřičně „upravený“ – viz *M. Špirit: Notně osahaná Rukověť*, HANŤA PRESS 1990, č. 8 – zároveň s *Rozhovorem*. Objevná umělecká hodnota *Rukověti* pábítelského učně je i v okleštěném textu očividná.

4 Inspirativní pojem „okraj“ znovu připomněla kniha L. Merhauta *Cesty stylizace* (Praha 1994, zvláště s. 16–24). Autor vztáhl pojem „okraj“ též k tvorbě B. Hrabala.

platnost. Hrabal rozpoznává v *marginální formě svou vlastní tvůrčí příležitost* a bohatě jí využívá. Nebyly to jen břitké bonmoty a paradoxy, ale též účelovosti zbavené okamžiky ostrého vidění a čisté vize,⁵ které postavily Hrabalův *Sešitek nerozlišující pozornosti* zády k oficiální literatuře, a co je důležitější, přiřadily jej k projevům, které autor – inspirován Rolandem Barthesem – pojmenoval jako „cosi svěžšího nad historií“ (*Aurora na mělčině*, s. 37). Stejně jako v prvních, na konci šedesátých let už nevydaných *Domácích úkolech*, musíme u Hrabala brát v úvahu i takové literární projevy, které mají na první pohled povahu pouhého doprovodu vlastního díla.⁶ Při Hrabalově způsobu tvorby můžeme předpokládat, že i ony mohou co chvíli přejímat štafetu Hrabalova uměleckého poselství.

⁵ Jak rozumět pojmenování „čistá vize“, objasňuje autorův *Dopis přáteli*, in *Domácí úkoly z pilnosti*. Praha 1982, s. 167.

⁶ Bohatě dokládá doprovod autorovy tvorby v rozhovorech, komentářích a poznámkách 12. a 15. svazek jeho *Sebraných spisů* (Kdo jsem a Domácí úkoly. Praha 1995).

Mýtus dějin a demytizace v historické próze období normalizace

Historický román období normalizace představuje jako žánrový útvar různorodou směsicí látek a postupů, od římských dějin po první světovou válku, od dobrodružného seriálu k psychologické analýze, od životopisů k montáži. Setkávají se tu i autoři různého věku. Vzniká otázka, jak tento žánrový útvar reagoval na požadavky kladené normalizačním obdobím na literaturu.

Již dříve bylo konstatováno, že normou historického románu v období monopolu marxistické ideologie byl mýtus dějinného vývoje jako cesty vedoucí přes různé společenské formace k socialismu a k beztrždní komunistické společnosti. To zároveň dodávalo historickému procesu mravní smysl. Motorem vývoje měly být především proměny výrobních vztahů a třídní boj. Toto pojetí ilustrované především v Kratochvílových románech z období husitství, v historické fresce Kubkově, v Zápotockého čítankových příbězích z dějin dělnického hnutí, ale také ještě – byl v kultivované podobě – v Neffově pentalogii, se v průběhu šedesátých let vyžilo.

Další vývoj se ubíral již jiným směrem. Na pořad dne se dostaly otázky vztahu jedince a dějin, historie pozbyla svého myticky cílevědomého a mravně opodstatněného smyslu.

V sedmdesátých letech se rozvíjel proces demytizace historického dění započatý v předchozím desetiletí. Do popředí vystoupila rehabilitace praktické zkušenosti proti ideologickým iluzím o dějnotvorné sféře (politice), v níž se měly odehrávat rozhodující zápasy o smysl dějin. Typickou ukázkou takové historické desiluze byla novela Karla Michala *Čest a sláva* (1966), v níž politická vrstva byla krutě konfrontována s rovinou všední každodennosti bezvýznamného jedince a přitom byla odhalena jako sféra mystifikace.

V linii demytizace historické tematiky pokračoval vývoj i v letech následujících. Nejvýznamnější představiteli tohoto trendu byli především Jiří Šotola, Vladimír Körner a do jisté míry i Václav Erben.

Šotola ve svém prvním románu s historickou látkou – *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969) – zastupoval ještě linii jinotajné projekce přítomnosti do minulosti, jakou bylo možno sledovat u Ivana Kříže (*Pravda o zkáze Sodomy*, 1968) i v románech Daňkových (*Král utíká z boje*, 1967, *Král bez přílby*, 1971). Protagonista Šotolova románu, páter Had, představoval v historickém kostýmu aktuální problematiku osobního vývoje původně nadšeného a oddaného stoupence doktríny (podložené dokonalou organizací mocenské instituce – jezuitského řádu) v rezignujícího skeptika, jenž prohlíží ideologickou zástěrku mocenských zájmů.

Odtud se pak vyvíjel u Šotoly demytizační postoj vůči výkladu dějinného smyslu jako souvislosti mezi událostmi a činy vládců. S tím souvisel i příklon k životu jedince, jehož smysl je na nadosobních koncepcích nezávislý. Tak se rodily jeho další romány: *Kuře na rožni* (1976), *Svatý na mostě* (1978), *Osmnáct Jeruzalémů* (1986) ad. Šotola ve svém románu o potulném herci záměrně volil za protagonistu ubožáka z nejubožejších, aby na jeho příběhu představil rozdíl mezi zideologizovanými Dějinami a životem, který chápe jako osobní hledání smyslu existence.

Tento rys zdůraznila kompozice příběhu jako cesty, která je ovšem spíše blouděním než záměrným směřováním k cíli (na rozdíl od historických alegorií, jako je Komenského *Labyrint* nebo Bunyanův *Poutník*).

Jestliže páter Had ještě patřil – přes své konečné prozření – k podílníkům na falzifikaci životních hodnot, zde se s nimi hrdina (i jeho autor) definitivně rozešel. Není náhodou, že tato kniha byla poprvé vydána v samizdatové edici Petlice a teprve o několik let později, když si autor veřejně posypal hlavu popelem, mohla vyjít i oficiálně.

Typický pro situaci tohoto směru vývoje historické prózy v období normalizace je i další Šotolův román, fiktivní životopis Jana Nepomuckého (*Svatý na mostě*). Látka byla atraktivnější, dalo by se říci „pikantnější“, a Šotola v této knize bohatě využil postupů a technik, jejichž účinnost si ověřil v předchozím díle. Volba ústřední postavy a jejího prostředí mu poskytla možnost k bohatšímu rozvinutí odstínů a rozdílů charakterů, jejich mocenských ambicí, mezi nimiž se postava Johánka ztrácí jako záměrně zdůrazněná nicka.

Důležité je, že tu převážil demytizační, antilegendární záměr (umocněný právě volbou látky ze života legendárního světce), jenž dával vyniknout autorově ironické skepsi v pohledu na dějiny jako zápas mocných, které nesou na svých zádech slabí.

To vyvolalo podezření u vždy pohotového kritika Jiřího Hájka, jenž neopomněl vztyčit varovně prst. Hájek formuloval své výhrady velmi otevřeně a zřetelně; napsal například, že „demytizace mýtu o Johánkovi (je) jen částí mnohem širšího záměru, jímž je pokus o demýtizace ještě mnoha jiných historických mýtů, nebo toho, co Šotola za mýty pokládá“.

V závěru své kritiky pak Hájek formuloval stanovisko, že „představa dějin jako jakéhosi nesmyslného žertu, který s lidmi hrají nepoznatelné síly, je přirozeně všem, kdo všecku svou energii a tvůrčí síly zasvětili překonání těžkých otřesů a nebezpečí, jimiž naše společnost prošla na vrcholu krizového období, hluboce cizí a vzdálená“. Podle Hájka tedy Šotolův román: „...pravdivě vyjadřuje životní pocit a nálady, ve kterých přežívají důsledky společenských otřesů krizových let, v nichž pravicoví oportunisté vyplývali strašně mnoho lidské naděje...“¹

Tady se zřetelně projevil instinkt obránce ideologických norem, který v Šotolově románu vycítil nebezpečí jejich devalvace. Naštěstí v soudobé literární kritice nenašel jeho kádrovací pokus dostatečnou podporu, a tak mohl jeho útok odrazit autor sám.²

Na Šotolovu vizi „malého“ člověka drceného neosobním mechanismem moci (obměňovanou v sérii jeho dalších románů) navázal Vladimír Körner výrazem tragického pocitu života. Ten se v průběhu jeho tvorby volící látky z minulosti promítl v románech, jejichž hrdinové – fiktivní (Alwyn ze Sovince v próze *Písečná kosa*, 1970) i historičtí (Jan Jessenius v románu *Lékař umírajícího času*, 1984) – hledají východisko z labyrintu krizové doby, v níž se hroutily hodnotové systémy a člověk byl vydán na pospas chaosu a zvůli mocných.

Na rozdíl od obou předchozích autorů realizoval svou představu dějinné deziluze Václav Erben v užším a omezenějším rámci ve své trilogii *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* (1974, 1977, 1980); zůstal u demystifikace oné „dějinetvorné“ sféry mocenských zápasů, s jakou se bylo možno setkat už v próze Michalově.

Zcela jinak přistoupil k problematice žánru historické prózy Vladimír Neff, autor s bohatými zkušenostmi s historickou látkou. V podstatě se vrátil k filozoficky ironizujícímu pojetí svých *Srpnovských pánů* (1953). Jestliže Šotola či Erben se rozhodli pro demystifikaci historického mýtu na úrovni tematické, Neff se rozhodl vyjádřit devalvací historického mýtu na úrovni samotného žánru. Zvolil pro svůj historický román formu prózy dobrodružné, formu „lehké“ četby. Vytvořil ve své trilogii klasickou fikci dumasovského typu, která však je ve své fiktivnosti obnažována (*Královný nemají nohy*, 1973, *Prsten Borgiů*, 1975, *Krásná čarodějka*, 1980). Už na úrovni

¹ Hájek, J.: Šotolova absurdní historická groteska a naše kritika, Tvorba 1979, č. 40.

² Šotola, J.: K Hájkově kritice románu *Svatý na mostě*, Tvorba 1980, č. 14.

jazykového výrazu se projevuje autorova suverenita vůči slovu, která zlehčuje vážnost vyprávění a pomáhá odhalovat fiktivnost příběhu.

Svým způsobem vyjadřovala skepsi vůči mytizované institucionální a ideologické autoritě i próza Jana Žáčka *Dřevoryt o knězi a rychtářovi* (1978); jestliže ve sféře víry se u Žáčka ztráta jistot projevila duchovním poblouzněním jeho postav, na úrovni světské zkušenosti vedla k osvobuzujícímu poznání o přednosti životní praxe před jakoukoli, třeba i osvěcenskou ideologií.

Vůči těmto demytizujícím tendencím, jejichž nebezpečí pro ideologický monopol a dějinný mýtus postřehl nad Šotolovým románem Hájek, se formoval v této žánrové oblasti blok děl, která naopak měla za úkol normu kladenou ideologií na literaturu oživit a posílit. Vzkřísit staré mytické pojetí jednoznačného smyslu dějinného vývoje, jaké panovalo v padesátých letech, však už nebylo možné. Autoři historických románů, kteří se snažili oponovat „rozkladným“ vlivům, museli zvolit jiný postup.

Jednou z cest, jak zachovat aspoň materialistický základ marxistického pojetí historie, naznačil ve svých pozdních románech Miloš Václav Kratochvíl.

Byly to zejména dva díly jeho románové fresky z počátku našeho století a období první světové války (*Evropa tančila valčík*, 1974 a *Evropa v zákopecích*, 1978). K nim můžeme přiřadit také životopis Jana Amose Komenského (*Život Jana Amose*, 1975) označený autorem rovněž jako román.

Jestliže se výše uvedení autoři snažili překonat mýtus dějinné teleologie, demystifikovat iluze o historickém etosu, spokojil se Kratochvíl s postavením tohoto idealistického mýtu „na nohy“. Proti autorům usilujícím dobrat se mravní autentičnosti lidského konání, stavěl Kratochvíl snahu po fakticitě. Oba jeho romány z doby úpadku rakousko-uherské monarchie byly proto koncipovány jako montáž dokumentů (dopisy, citáty denních zpráv z tisku atd.) a fiktivních osudů jednotlivců, figurek na šachovnici doby, tedy nikoli již epických hrdinů v klasickém smyslu.

Tady se ukazují meze Kratochvílova postupu, vyplývající z jeho představy dějin a místa člověka v nich. Kratochvíl v podstatě eliminuje lidskou osobnost, degraduje ji na pouhou loutku na jevišti historických událostí, které přesahují možnosti jejich působení a zároveň ji determinují. Člověk takto určený historickou nutností doby, do níž se zrodil, pak nemá jinou možnost než dát se touto zákonitostí unášet, nebo, chce-li jí vzdorovat, je pro něho nejsnazší cestou, jak „vystoupit z dějin“, sebevražda. Zachytit toto mlýnské kolo osudu přemílající a drtící jednotlivé životy, to byl cíl autorova záměru.

Byla to tedy také jistá skepse vůči mravnímu smyslu dění, ale byla to zároveň ilustrace materialistického dějinného mýtu, mýtu všemocných ekonomických poměrů, pro něž je člověk pouhým předmětem. S tím, jak je člověk redukován na produkt své doby, se těžiště přesouvá do sféry sociální. Kratochvíl však již nevybavuje sociálně-ekonomickou zákonitost mravním smyslem, ale obnažuje ji v chladné objektivitě, lhostejné vůči mravnímu cítění lidí.

Kratochvílův pokus o záchranu materialistické koncepce historického vývoje nesl v sobě rys poznání, že návrat k překonaným názorům na mravní smysl dějin není možný.

Vedle toho však vznikala díla, která naopak o tvorbu dějinného mravního mýtu usilovala, jež tedy zastupovala tradiční podobu historického románu a jeho funkce. Byla to především trilogie Bohumila Říhy z doby vlády Jiřího z Poděbrad (*Přede mnou poklekni*, 1971, *Čekání na krále*, 1977, *A zbyl jen meč*, 1978). Říhova próza je koncipována centralisticky; upíná se k ústřední postavě, zemanovi ve službách Jiřího z Poděbrad. Do něho autor, jak sám vyhlásoval v komentářích publikovaných při příležitosti odměnění díla státní cenou Klementa Gottwalda, vložil podstatné rysy svého pojetí člověka a mravního smyslu jeho života. Hlavním rysem Říhova hrdiny je jeho oddanost a věrnost pánu. V tomto ohledu není se čemu divit, že si Říha vysloužil komunistickou cenu právě tímto románem. Neboť obraz služebníka moci, příčinlivého vykona-

vatele panovnické vůle, nepochybně musel zalahodit tehdejšími vládcům. Marek z Týnce totiž nikdy nezapochybuje o správnosti vládcových záměrů a mravní smysl jeho jednání je právě v tom, jak prokazuje svou věrnost.

Říha si tedy problematiku mravního smyslu dění zjednodušil. Etos lidského konání se u něho omezil na službu dějinné síle, jejíž mravnost je mimo jakoukoliv pochybnost. V tom právě představuje Říhův román vzorový projev mýtotočného funkce historické epiky a zároveň příznačný jev oficiální literatury období normalizace. Vynikne to tím spíše, porovnáme-li Říhovu prózu s románem Václava Erbena uvedeným výše, jehož námětem bylo stejné historické období, ale jehož pojetí bylo protichůdné.

Charakteristika dvojí linie historického románu v období normalizace ukázala, jak se proti tendencím rozrušujícím představu univerzálního dějinného étosu (směřování k spravedlivé společnosti) snažili autoři více či méně konformní s normalizovanou přítomností obnovit a zachovat ideologický koncept dějinného smyslu. Výsledky jejich snah ukázaly, že jejich přístup vedl k nezadržitelnému poklesu umělecké hodnoty, k trivializaci literatury, jak to demonstruje trilogie Říhova.

Oblast historické prózy se tak ukázala jako zvláště citlivá na situaci oktrojování literárních norem zvnějšku. Ostré odlišení umělecky produktivního, demytizujícího trendu od snah konzervativních, vedoucích k umělecké devalvací, je názorným příkladem toho, že umělecká tvorba je spolehlivým indikátorem, umožňujícím rozeznat kulturu plodnou a planou.

Normalizovaný „román“ Ladislava Fukse

Nemůže být zajisté pochyb o tom, že tvorba Ladislava Fukse představuje jeden z nejosobitějších literárních výkonů tří minulých desetiletí. Musíme ovšem dodat – i výkonů problematických. Tato problematičnost se pak stala očividnou, či přímo do očí bijící právě v letech tzv. normalizace. Domníváme se však, že už podrobnější analýza předchozích prozaických textů by prokázala cosi, co lze zjednodušeně označit jako sklon k verbalismu, slohové manýře, k oslabování existenciálního smyslu výpovědi.

V souvislosti s tvorbou Ladislava Fukse se opakovaně objevují výroky o formální, tvarové, kompoziční apod. virtuozitě, zhodnocuje se, nakolik svět jeho románů je světem svébytným a soudržným, nakolik se vyznačuje svou vlastní koherencí a imanencí. Klade se důraz na zvýznamňování mnohého předmětného detailu, dějového fragmentu, jazykového elementu. Jde ovšem také o to (a v tom se Fuksovy prózy různí), nakolik je onen svébytný, kompaktní, koherentní apod. svět schopen korespondovat se světem, kde se naplňuje naše bytí a který nás právě proto zajímá, těší i zraňuje; nakolik se ono zvýznamňování mnohého předmětného detailu, dějového fragmentu a jazykového elementu děje pouze uvnitř umně (a uměle) vybudované struktury, či také přispívá k utváření takového smyslu výpovědi, jenž zahrnuje jedno z možných „prozření“ – vždy pochopitelně jen částečných, leč vědomému žití potřebných. To jest prozření o čemsi, co se týká skrytějších podstat života a lidských povah.

Takové prozření znamenal beze sporu například *Spalovač mrtvol* (1967) – traumatický, zle groteskní „sen“ o kuklení vraždícího zla z larvy na první pohled neškodného měščíčka, který si libuje v rodinné selance, bezúhonnosti, solidnosti apod. a také okázalé blahosklonnosti a vzletnosti. Panoptikální umělost fiktivního světa navozovaly a stvrzovaly v této próze již samotné její prostory (krematorium, pouťové panoptikum, bílé kachličkovaná koupelna), figurkovitost postav redukovaných na jeden, dva či tři vnějšíkové atributy; dále znovuobjevování omezeného počtu figur (na způsob orlojového mechanismu) a opakování (vracením se) řady promluv a motivů. Přitom tato umělost, příznačná pro žánr podobenství, tu zcela kongeniálně korespondovala s podobou ústřední postavy – s podobou lidského homunkula (čehosi velmi nepůvodního), kterého autor stvořil zejména z fráзовitých verbálních projevů, tedy z přejatých a takřka mechanicky omílaných prefabrikátů: slov, vět a spolu i myšlenek a „pravd“, mezi něž začne pronikat a zabydlovat se hrůzně pokrytecký propagandistický jazyk rasistické a světovládu uzurpující ideologie. Dílo tedy praví: demagogickou frází maskující akt mocenské zvůle stráví a skutkem učiní ten, jehož mysl nehledá, nepřese, nepochybuje, netáže se apod., ale pouze přijímá, co jí (na úrovni potravy) kdo předhodí, nebo co odněkud vyčte – lhotejnost, zda z knihy o Tibetu, nebo z černé kroniky denního tisku.

Fuksova tvorba let sedmdesátých, kdy bychom marně hledali dílo srovnatelné s významuplnou, variační, přitom však soustředěnou kompozicí *Spalovače*, se vyznačuje nápadnou žánrovou rozmanitostí. Ta svědčí zpravidla o dvojnásobném úsilí: buď o hledačském úsilí, nebo o bezradnosti. Prózy zmíněného období připomeňme alespoň výčetem: alegorická sci-fi *Oslovení z tmy* (1972) na téma židovské a faustovské, současně na téma „pokoušení na hoře“ apod.; „malá humoreska“ *Nebožtíci na bále* (1972), stavějící na fraškovitých záměnách v kulise staré Prahy roku 1914; pokus o realistickou venkovskou prózu z období poválečné socializace, ozvláštňenou naivním a magií

přístupným nazíráním negramotného chlapce – *Pasáček z doliny* (1977); biografický obrázek mládí národního hrdiny *Křišťálový pantoflíček* (1978). Dodejme jen, že ten, kdo bude tuto etapu autorovy tvůrčí dráhy kriticky zkoumat, bude nucen hledat odpovědi na řadu otázek obsahujících rovněž aspekt mravní. Kupříkladu: Jak se kompromisy a adaptace na podmínky určované politikou mocí mohou projevit přímo v samotném tvaru díla? K čemu může dojít, pokouší-li se autor na základě vnější poptávky přeorientovat od složité a modelové výstavby literárního obrazu k „realističtější“ a sdělnější formě zobrazování?

V našem krátkém příspěvku k tématu umění a moc chceme připomenout Fuksův nejhlubší normalizační pád, prózu, jejíž podbízivá vstřícnost absurdní normě tzv. socialistického realismu přivedila takovou uměleckou degradaci, že se vnučuje otázka, zda nešlo o mystifikaci – o vyhození v tématu i slohu, za nímž se kryje autorův výsměch normalizující moci a fantomům marxistických dogmat. Máme tu na mysli *Návrat z žitného pole* (1974), pokus o renesanci budovatelského románu s rozervaneckým mladistvým hrdinou (přecitlivělým osamělcem), jenž se rozhodne – vystrašen chmurnými předpověďmi komunistických zítřků – emigrovat. Nakonec však nalezne vstřícný vztah ke svým vrstevníkům, kteří se aktivně zúčastní socialistické přeměny. Osloví ho mocně také rodný kraj, rodná ves, rodná hrouda. V neposlední řadě zapůsobí také slušivá blůzička místní učitelky, neúnavné aktivistky, která projeví laskavé pochopení dokonce i vůči mladíkovým emigrantským náladám a dokáže mu je s pozoruhodnou mírností a trpělivostí vymluvit:

„Snad je vždycky dobře rozlišovat, a když jde o člověka, pak obzvlášť. Jsou lidé, kteří emigrují, protože jim znárodnili majetek, mají tu nějaký škraloup nebo to tu prostě nenávidí. Ti se s tímhle tady u nás sotva smíří. Ale vy zřejmě myslíte právě na ty mladé, jako jste vy či já. Ti mají doopravdy různé trýzně, zmatky, nejistoty... třeba tak z podstaty povahy a mládí... ti třeba mohu být i plni nedůvěry, skepse, snad i strachu, jak říkáte, a ti mohou odcházet, protože si malují čerta na zeď. Třeba i proto, že nechápu dobu, anebo... možná i tak trochu... z romantismu. Věří, že se jim v cizině povede líp, a lákají je třeba i nedozírné dálky. Já vím...“¹

„Emigrace. Někdo tam může být měsíc, rok, dva, může si tam za tu dobu i tak trochu zvyknout a mít tam i úspěch. Novinář, obchodník, překladatel. Herec, sportovec, básník. Malíř, dirigent, vědec. Ale vila a auto není všechno a víte, za jistých okolností ani ten úspěch. Jsou ještě jiné věci na tom božím světě a toho bych se bála. Jednou, pohlédla na snítku ve váze, kterou měla na stole, jednou přijde čas, kdy každý pozná, že ač je tam třeba už dvacet let, dávno je tam ženat, má tam rodinu, přátele, známé... že si tam přece jen nikdy skutečně nezvykl. Že si to jen namlouval. Že tam kořeny nezapustil, natrvalo nezakotvil, že je tam v cizině... a začne se mu stýskat. Stýskat a bude chtít zpět.“²

„Ať je tam někdo třeba sebedéle a má se sebelíp, přece jenom jednou pozná, že ta emigrace byl omyl. Že je tam odpoután, odloučen, vytržen a vykořeněn. Že tam nemá to, co je snad v životě nejcennější: domov. Snad, řekla a rozhlédla se kolem sebe, tou svou chudou jizbou, snad každý má nějaký vztah k minulosti, byl to třeba neví, k minulosti, budoucnosti vlastního domova, národa, země, je prostě tady s tím spjat, myslím si svou hlavou prostou... a to je na tomhle to nejhorší. Já myslím, že proti jeho návratu nikdo nic mít nebude, že ho tu nikdo nebude sužovat, že zas najde domov, přátele, zázemí... Ale to víte,

¹ Fuks, L.: *Návrat z žitného pole*. Praha 1974, s. 257

² Tamtéž, s. 258

když je to nepřítel... proti těm se holt, tak jak se mi zdá, pojišťuje každý, to asi dělají ve všech zemích stejně.“³

Na výmluvných citacích pouze zdůrazněme, že autor vkládá citované věty – jako by parodické, leč v neparodickém kontextu – do úst postavě svého výtvaru v první polovině sedmdesátých let, v období druhé emigrační vlny české inteligence, masakrované kádrově v masovém měřítku.

Četbu *Návratu z žitného pole* činí odpudivou v první řadě podbízivá „evokace“ standardních žánrových typů padesátých let s námětem vlastenecko – budovatelským a s námětem přerodu intelektuála – váhavce. Také však čirá nuda, kterou vydechují celé pasáže reprodukcující banalizované vysokoškolské lekce z oboru filozofie, dále stránky líčící průběh prvního máje a toulky senzitivního mladíka a nositele dilematu krajinou právě tak jako jeho rozmanitá setkání s rodáky různorodého politického smýšlení. Vypravěč – hrdinův důvěrník – činí čtenáře rovněž svědkem celého průběhu politické schůze, kde se namísto obnažení konfliktů provázejících kolektivizaci demonstruje zcela pohodové řešení. Nechybí ani zevrubná prohlídka příkladné stavby mládeže, ozvláštněná pohledem nezavěšeného, toho, kdo zatím stál stranou, a proto se mu vše jeví tak nějak nové a vzrušující:

„Opodál stála na dalším velkém a širokém autě, tentokrát však šedém, budka, tahle byla zasklená a z ní trčelo rameno se svislým lanem a s hákem na konci. Jako obrovský rybářský prut, pomyslí si, když na to hleděl, jak prut na nějakou velrybu, a Zdeněk poznamenal: Právě na takovémhle staveništi poznáš, co je to stroj. Nebýt strojů, šlo by všechno mnohem hůř. Hůř, dráž, pomaleji...“⁴

Jen chaboučká ztvárněnost Fuksova normalizačního dílka (prvoplánovost sdělení, verbální hlušina, naivita reflexe, schematicnost figur aj.) se projevila rovněž jazykovou neobratností, místy až neohrabaností. Ta pak triumfuje zvláště tam, kde autor usiloval o bezprostřednost v slovním projevení venkovských postav (nebo si na ni škodolibě hrál?).

Autora *Spalovače mrtvol, Pana Theodora Mundstocka, Variace pro temnou strunu, Případu kriminálního rady* takřka nepoznáváme. Přesto zůstává v textu *Návratu z žitného pole* uchován – a to v podobě pokleslého epigona sama sebe. Setkáme se s příznačnou postavou bizarního podivína (Řek Nikolaides hovořící o mrtvé ženě jako o živé), objevuje se prvek pohádkové – magický: třikrát se hrdina dovídá o znovuobjevení místního vodníka, až se mu posléze do vodnické podoby modifikuje zjev dědy – houbaře. Jak tomu bývá u Fukse zvykem, věnuje se pozornost vybavení interiérů (zde zcela automaticky) a komunikuje se (pomyslně) s předměty, zvláště s obrazy. Ze všeho nejvíc je pak výchovně – budovatelský román sedmdesátých let bohatě instrumentován. Vládne v něm princip opakování s variacemi, a to v rámci segmentů různého rozsahu (odstavec, monologická promluva – vyslovená i nevyslovená, kapitola) i v rámci kompozice celku. Důmyslným využitím principu opakování Fuks původně uzavíral svět svých próz jakoby do sebe, zvýznamňoval některé motivy až k hodnotě symbolu, sugeroval uzavřenost (stísněnost) životních prostorů, monotonnost existence, omezenost lidských horizontů – poznávacích i komunikačních (srov. *Myši Natalie Mooshabrové*). V případě pokusu o „realistickou“ reminiscenci na časy socialistických přestaveb a staveb však působí opakování s variacemi a obměnami jako paradoxní manýra, která zvyšuje už tak značnou míru obsahové a estetické prázdnoty (či snad redundance), danou dějem – nedějem, dramatem – nedramatem, problémem – ne-problémem, obrazem – neobrazem, tvarem – patvarem...

3 Tamtéž, s. 259

4 Tamtéž, s. 240

Na tomto místě si nemůžeme nepovšimnout toho, že Drahomíra Vlašínová ve svém veskrze uznaném pojednání o *Návratu z žitného pole*⁵ hodnotí autorovu práci s návratnými motivy jako velmi rafinovanou, což si vysvětlujeme mimo jiné i určitou setrvačností ve vnímání Fuksovy tvorby a také zmateností, kterou může vyvolat samotný fakt výskytu toho kterého formálního postupu. Zmíněnou rafinovanost demonstruje Vlašínová na několikerém uplatnění motivu cesty, jenž lze chápat vzhledem k tematizaci emigračního dilematu za motiv klíčový: souvisí s hrdinovým pocitem ocítat se „uprostřed načatých cest“ i s vizí úniku do velkého světa barvitých a vzrušujících možností, s vizí záchrany „v představách vlaků, lodí a letadel – nádraží, přístavů a letišť – palem, cypřišů a moří – metropolí, mrakodrapů a neónů“. (S obměnami tohoto výčtu, odpovídajícímu mentalitě dítěte základní školy, se čtenář setká několikrát.) Vstřícná interpretka, odkrývající umělecké a etické hodnoty Fuksova dílka, uvádí i další podoby sledovaného motivu. Předně podobu konkretizovanou instrukcí přítele (ten se v předstihu uklidí do Švýcarska), v níž se hovoří o lesní „skoro rovné cestě“ mezi samými „krásnými, urostlými stromy“; tedy podobu, v níž lze podle mínění Drahomíry Vlašínové shledat symbolický kontrast k „špinavé zradě“. Motiv cesty Fuks zpřítomnil rovněž ve formě uměleckého předmětu. Malba znázorňující alej, která lemje blátivou cestu plnou kaluží a výmolů, po níž se ubírají tři zbědované postavy, koník a vůz s potrhanou plachtou, se stane několikrát předmětem zájmu ústřední postavy a podmiňuje její reflexi o utečeneckém údělu, aby se nakonec bezútešná vidina bezdomovců vytratila na skutečné cestě – cestě k domovu. Kromě této zjevné – ideově infantilní – symbolické dekorace zhodnocuje Vlašínová nenáležitě také sám fakt, že hrdina bloumá, kráčí, pohybuje se apod. po cestách, kde k němu promlouvá rodný kraj (jde tu namnoze o nudné, neboť lyrické intenzity zcela prosté, místopisné vycházky), právě tak jako závěrečný „hymnus“ – pouhou verbální simulací čehosi na způsob poezie domova: „Jsou různé cesty žitím, pomyslí si, jak tak kráčet dál a dál do lánů zrajícího obilí, jsou cesty roklemi, rovné cesty lesní, vroubené krásnými stromy, cesty podle potoků a řek; cesty lučinami, pasekami, lipami, jako je tady ta naše... a všechny někde začínají, něke končí... kde však začala ta má a kde končí, už vím.“⁶ I kdybychom shledali určitou kompoziční zručnost v důslednosti, s jakou autor s motivem cesty v *Návratu z žitného pole* nakládá, či v diferenciaci jeho podob a významů („reálný fakt“ – obraz – symbol) a přehledli významovou jednoduchost, až naivitu jeho variant, nemůžeme nevidět jeho kontext: to, že tvoří součást tendenční – protiemigrační a prosocialistické – agitky, přioděné z valné části do rábdy subjektivně reflektované problémovosti.

Mnoho míst v *Návratu z žitného pole* oplývá takovou mírou svazáckého naivismu a tak průhledně aplikuje receptury padesátých let, že se už zmíněná myšlenka o záměrné parodičnosti či hravě-perverzní mystifikaci vskutku nabízí. Přestože připouštíme i tuto hypotézu, chceme tu poukázat k jinému možnému řešení autorova uměleckého selhání – k fenoménu strachu, dosti významnému pro kontext Fuksova života i díla, právě tak jako pro politické a společenské ovzduší doby, kterou tu máme na mysli. Byla-li v osobnosti Ladislava Fukse obsažena byt' jen část toho, co tvoří vnitřní svět mladistvého hrdiny a vypravěče *Variace pro temnou strunu*, pak mu prožitek strachu musel být blízký od raných let dospívání. Co však má pro českou literaturu zcela mimořádný význam, je skutečnost, že vytvořil jeden z nejoriginálnějších beletristických obrazů existenciální kategorie strachu, ohrožení, úzkosti, aniž by problém intelektualizoval. Jak napsal Antonín Jelínek: „Fuksova imaginace je silně expresivní. Ztráta světa není v jeho prózách vyjádřena racionální explikací, stylizovaným filozofováním, ať pomocí vnitřního monologu,

⁵ Vlašínová, D.: Cesta Ladislava Fukse k dnešku. Česká literatura 1979, s. 312.

⁶ Fuks, L.: Návrat z žitného pole. Cit. dílo s. 287.

autorských vsuvek... je obsahem expresivního obrazu nesouladu mezi událostí a jejím subjektivním zrcadlením. Množství reálií, přísného místopisu, podrobné charakteristiky interiérů apod. jenom umocňuje účín konečné konfrontace.⁷ Zdůrazněme: účín nesouladu mezi událostí a jejím subjektivním zrcadlením.

Na analýzu složité výstavby *Pana Theodora Mundstocka* není zde místo. Připomeňme si pouze, jak autor stav duše a myslí jedince zcela přemoženého strachem – strachem z předvolání k nástupu do koncentračního tábora – dává čtenáři pocítit na každé stránce první části svého románu. Jak jsou strach, ohrožení a úzkost přítomny v každém gestu, v rozrzhitém jednání, ve způsobu pohybu známými ulicemi, v chaotickém vnímání reality, v zmatené reflexi i sebereflexi, ve fyziologických reakcích, ve ztrátě vědomí, v halucinacích... Ze strachu se rodí také Mundstockův společník – stín Mon – v podobě přeludné absurdní postavy, která dokládá schizofrenní rozdvoujení ohrožené bytosti, ztrácející povědomí o reálných konturách a souvislostech. Perspektiva literárního obrazu vychází tedy důsledně z úzkostného vědomí i nevědomí postavy a tam, kdesi v hlubinách, se rodí i paprsek podivné předtuchy, „že cesta naděje a spásy pro něho i pro všechny je skryta v jeho vlastním nitru.“⁸ Pan Mundstock objeví naději a spásu v podobě rozpomínky na své rozumné, metodické „Já“ a strach začne přemáhat tím, že se na to, co má přijít, začne systematicky připravovat. Přestože druhá část jeho „příběhu“ ho zastihuje jako bytost aktivní a soustředěnější, subjektivní perspektiva se neruší, nepřestává znejasňovat souvislosti, a svět není méně přízračný: Mundstock pozoruje a účastní se namnoze situací, které mají svůj původ v jeho představivosti (odjezd do koncentračního tábora, každodennost ubikací, práce v lomu), situací, které vyvrcholí autosugescí vlastní popravky – zastřelením a plynem. „Poslední záblesk vědomí kmitne panu Mundstockovi hlavou a pan Mundstock se kácí podruhé k zemi, tentokrát naposled. Udeř se o zeď, cítí vápenný pach omítky, prach. Ale už leží na zemi a u úst... U úst mu pohrává šťastný úsměv, úsměv člověka, který má za sebou svůj pozemský život, dospěl k poslednímu cíli. poslední skutečnost, pro kterou se jezdí do koncentráku, je dokonána. Nejhroznější úděl, který mu osud předurčil, je naplněn. Smrt mu zjevila svou prostotu...“⁹

Nezávisle na filozofech existencialismu dospěl Ladislav Fuks k té formě překonání úzkosti, bezmoci, ohrožení apod., jež spočívá v sebeprojektování (byť za výlučných podmínek a formou sebeabsurdnější) a posloužení druhému. Nahodilá smrt pod koly vojenského auta, která znemožní panu Mundstockovi nácvik uplatnit a stvrdí bezvýhodnost jeho údělu, nezmění už nic na jeho osobním vítězství – na vítězství, jež spočívá v zlhostejnění vůči katům a smrti, která mu „zjevila svou prostotu“. Objevné umělecké ztvárnění některého z oslabujících a znicotňujících (protože hluboce ponižujících) prožitků existence může mít zajisté katarzní význam i pro samotného tvůrce. Jeho lidskou situaci však trvale neřeší.

Ve 12. čísle Literárních novin z roku 1995 zavzpomínal na Ladislava Fukse živě, pravdivě, s láskou i trpkostí jeho důvěrný přítel Jan Halas, který se s ním rozešel poté, co se vášnivě střetl s estébáckými návštěvníky spisovatelova pozoruhodného příbytku a jak uvádí, po jednom z nich plivnul. Halasova reminiscence mimo jiné zmiňuje i jistou humornou příhodu z roku 1963, kdy Fuks za přispění doma pálené kořalky „fuksovky“ vyrobil pro mladého přítele referát k 18. výročí osvobození: „Jak fuksovka v láhvi ubývala a řádky přibývaly, chechtali jsme se čím dál víc. Vznikla třístránková stupidita, absolutní špička v daném žánru, o které nikdo soudný nemohl pochybovat, zda je míněna vážně. Vůně kořalky, která se linula z každé řádky, byla však

7 Jelínek, A.: Variace pro temnou strunu, Literární noviny 1966, č. 50.

8 Fuks, L.: Pan Theodor Mundstock, Praha 1985, s. 57.

9 Fuks, L.: Pan Theodor Mundstock, Praha 1985, s. 57.

rafinovaně přehlušena těžkým odérem rozkvétajících šeříků. Celá škola řvala smíchy, jen paní učitelka, která byla v ředitelně u vysílacího aparátu se mnou, doslova zatlačovala slzy dojetí. Její prostá duše, pevně zasazená do rámce jediného vědeckého světového názoru, jednoduše nepochopila nic.“¹⁰

Opět nás napadá, zda *Návrat z žitného pole* nevznikl jako úlitba mocným v podobě šaškovské taškařice, spáchané při hojné konzumaci „fuksovky“. Opět však musíme dodat – sotva. Za prvé: sám Halas, jenž byl tehdy autorovi, ustupujícím krok za krokem ideologickým i osobním nátlakům, nablízku, nedává k takovému řešení žádný podnět (až *Křišťálový pantoflíček* prohlašuje za teigovské „hyperdada“); za druhé: máme za to, že ten, kdo se bojí a kdo je tak, jako byl Ladislav Fuks, závislý na udržení kontaktů s oficiální literární scénou, parodie a mystifikace nepíše, protože by se jimi vystavil odhalení.¹¹ A tak na samotném závěru tohoto neveselého příspěvku můžeme nabídnout jenom představu, představu toho, jak se od autora *Pana Theodora Mundstocka* odpojil v době strachu a schizofrenních životních situací jeho stín – nějaký jeho osobní Mon, jenž mu našeptal budovatelský a vlastenecký spisek, aby ho uchránil před umlčením a zmizením z viditelného prostoru literárního dění.

¹⁰ Halas, J.: Ladislav Fuks (1923–1994). Literární noviny 1995, č. 12.

¹¹ Pokud vím, žádného z oficiálních kritiků neblahého času devalvace hodnot nenapadlo pochybovat o tom, že je román vyhovující ideologické normě myšlen Fuksem zcela vážně. Přes jisté kritické výhrady se mu dostalo pochvaly i z pera jedné z veličin marxistické kritiky – V. Dostála: „Zasazen do celku dnešní české prózy a do vývojové logiky Fuksova díla, představuje *Návrat z žitného pole* pozoruhodný útvar, v němž se – naštěstí či neštěstí? – formální mistrovství se společensky pozitivním záměrem a životní látkou vůbec nepře, ale to druhé a podstatnější přesto zakresluje do mapy autorova těkání (...) významnou metu a pro obrodné směřování dnešní české prózy vymáhá kousek uznání. Prózy tak propracované a zvládnuté se nerodí každý rok. Doufejme proto, že zisky tohoto díla rozmnoží zanedlouho sám autor a nedostatky povzbudí zdravou konkurenci.“ *Mládě v krajkových motivů*, *Tvorba* 1975, č. 1.

Tři životy jednoho románu?

Josef Nesvadba: *Tajná/První zpráva z Prahy*

Román, respektive dvojromán Josefa Nesvadby *Tajná/První zpráva z Prahy* se stal velice frekventovaným pojmem naší novější literární historie. V příručkách a pramenech již byl kodifikován coby hodnotné a závažné dílo, a to jak z hlediska vývoje českého románu, tak i jako výrazný fenomén literárního procesu uplynulého čtvrtstoletí. Tematickému rozboru a estetickému posouzení tohoto románu bylo věnováno nemálo místa například v *Slovníku české prózy 1945–1994*,¹ třebaže přímo v hesláři kniha nefiguruje a Nesvadbovo prozaické umění v příručce reprezentují jeho dřívější tituly *Einsteinův mozek* a *Dialog s doktorem Dongem*. Pod názvem *První zpráva z Prahy* bylo autorovo dílo zařazeno do výběrového souboru stovky nejvýznamnějších českých knih (včetně dramatických textů) z let 1969–1992, které byly podrobeny kritické interpretaci v seriózním kompendiu s rozverným názvem *Český dekameron*.² Rovněž Panorama české literatury, kolektivní dílo převážně mladších olomouckých bohemistů, vyzvedává tento román či dvojromán jako nejvýznamnější Nesvadbovo dílo po roce 1969.³ O spisovatelově dvoj-próze s unikátním literárním osudem se už hovořilo i na první „polistopadové“ Bezručově Opavě, která proběhla v září 1990 pod názvem *Od rozdělení k syntéze* a na níž Marie Uhlířová referovala o dvou podobách inkriminovaného Nesvadbova románu.⁴ Porovnávala obě verze knihy, všude však operovala jenom s názvem *Tajná zpráva z Prahy*, pod nímž román vyšel roku 1978. Dokonce ani tam, kde píše o prvním znění knihy a pečlivě ho srovnává s knižně vydanou variantou z roku 1978, nikde neuvádí původní název *První zpráva z Prahy*. Na její komparaci obou verzí Nesvadbova „dvojrománu“ zde odkazují. Badatelka se však ve svém aktuálně koncipovaném příspěvku nezabývala a ani neměla v úmyslu zabývat konkrétními modifikacemi autorova románu z hlediska dobové estetické či literárněkritické normy či s přihlédnutím k jeho postavení v konkrétním literárním procesu a kontextu let šedesátých, sedmdesátých a devadesátých.

Při analýze tří hypotetických životů Nesvadbova románu a při hodnocení jeho fungování v nestejnorodých dobových normotvorných kontextech je zapotřebí též upozornit na velké nesrovnalosti a četná různočtení při žánrovém určení knihy. Spisovatel zpočátku (tj. v první verzi) označil svůj román podtitulem „Chorobopis Josefa N.“, čímž připustil žánrovou charakteristiku blížící se k typu společensko-psychologického románu, zatímco v druhé verzi knihy nový autorový podtitul má v souladu s dobovými tendencemi „optimistické“ znění, tj. „Futuro-román“. Tento „interpretační“ podtitul díla posléze s porozuměním akceptovali a hojně se na něj odvolávali početní recenzenti *Tajné zprávy z Prahy* na konci sedmdesátých let. Jak *Slovník české prózy*, tak

1 *Slovník české prózy 1945–1994*, ed. B. Dokoupil a M. Zelinský. Ostrava 1994.

2 *Český dekameron*. Sto knih 1969–1992. Ed. V. Křivánek. Praha 1994. Heslo o autorově románu (s. 168–170) napsala J. Čeňková.

3 *Panorama české literatury*. Literární dějiny od počátků do současnosti. Ed. E. Petří a L. Machala. Olomouc 1994, s. 462. Kapitulu *Oficiálně vydávaná próza po roce 1969* připravil L. Machala.

4 Uhlířová, M.: *Dvojí podoba Nesvadbova románu Tajná zpráva z Prahy*. Sborník prací filosofické fakulty Slezské univerzity v Opavě, r. 1. Řada literárněvědná (A), č. 1, Opava 1991, s. 82–84.

v lapidárnějším konstatování též *Panorama české literatury* nyní Nesvadbovu knihu zařazují do cyklu spisovatelových tzv. „neskutečných cestopisů“, „využívajících detektivní zápletky a formy cestopisné literatury k řešení anebo alespoň naznačení aktuálních politických a společenských otázek“.⁵ Autorka hesla ze *Slovníku české prózy* Marie Uhlířová ve stati *Dvojí podoba Nesvadbova románu Tajná zpráva z Prahy* píše o knize jako o „politickém románu“.⁶ Mnohem výstižněji toto dílo charakterizovala Jana Čeňková v *Českém dekameronu* jako „společenský román-thriller“,⁷ syžetově komponovaný jako anamnéza české společnosti v období 1945–1969. Před jedenácti lety žánrový typ spisovatelovy knihy Vítězslav Rzounek označil zřetelně pragmatičtěji a zároveň i opatrněji za „dobrodružný vědeckofantastický román“.⁸ V okamžiku tvůrčí geneze *První zprávy z Prahy* (lze tu oprávněně užívat původního názvu) nicméně ještě nemůžeme hovořit v plném smyslu o „prvním životě“ románu, nýbrž pouze o jeho potenciálním společenském a literárním kontextu, v němž kniha Josefa Nesvadby vznikala a jemuž byla adresována, tj. o směřování naší literatury na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Autor svou prózu dokončil v srpnu 1969⁹ v souladu s tehdejší estetickou a kulturní normou, jež byla v čase reformního kvasu a rekapitulace pouónorového společenského vývoje kladena na románové scénérie podobného typu. Její poselství spočívalo především v analytickém přehodnocování poválečného údobí českých dějin, v záměrné odideologizaci či ideologické relativizaci analyzovaného časového úseku, v důrazu na osudy konkrétních subjektů, z nichž se stávaly existenciálně traumatizované zdegenerované bytosti, chorobné svou dobou a neschopné překlenout její stíny.

Nesvadbova románová anamnéza z roku 1969 průkazně náleží do stejné reflexivní tematické linie české prózy, do níž náleží kupříkladu Putíkova *Smrtelná neděle*, *Cesta ke hřbitovu* Oty Filipa, ale i již dříve knižně uveřejněná novela Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*, tj. texty, jež spojuje deziluze z poznání falešnosti a umělosti uzlových bodů vlastního života jednotlivých protagonistů, rekapitulujících své životní příběhy. K vydání *První zprávy z Prahy* však nedošlo, román byl z edičního plánu nakladatelství Mladá fronta vyrazen (měl vyjít buď v roce 1970, jak se domnívá Marie Uhlířová, anebo roku 1971, jak uvádí Jana Čeňková), a proto nesehrál svou roli v duchu tehdejší literární normy. Neobjevil se ani později v prvních stropispisných edicích samizdatu či v nejranějších exilových publikacích: na celých osm až devět let ho potkal osud knihy, jež možná doživotně spočinula v příslovečném spisovatelském šuplíku.

Vydání Nesvadbova díla bylo v atmosféře sedmdesátých let dlouho nemyslitelné: román, v němž si autor veřejně kladl otázku o identitě středoevropanství, o dilematech emigrace či o srpnu 1968, se musel ze svědecké *První zprávy z Prahy* stát tajnou, či skutečně utajovanou literární zprávou, neboť v této podobě absolutně nevyhovoval normám oficiálního českého literárního kontextu sedmdesátých let. Paradoxně však nevycházel vstříc ani jeho „antinormám“: protože se vyjadřoval značně kriticky a skepticky k chameleonskému působení a proměnám takřečených osmašedesátníků, stěžil by našel uplatnění v nějaké samizdatové knižnici, leda že by se Nesvadba rozhodl dát svůj román do podobného „druhého oběhu“ sám.

To se ovšem nestalo a místo toho vznikla druhá, značně redukováná podoba románu pod názvem *Tajná zpráva z Prahy*. Poprvé vyšla roku 1978 v renomované edici Československého spisovatele

⁵ Slovník české prózy. Cit. dílo, s. 269.

⁶ Uhlířová, M.: Cit. dílo, s. 83.

⁷ Český dekameron. Cit. dílo, s. 168. Srov. též V. Novotný, Ztracenci v českém labyrintu. Doslov, in Nesvadba, J.: *První zpráva z Prahy*. Praha 1991, s. 391–396.

⁸ Rzounek, V.: *Nástin poválečné české literatury (1945–1980)*, Praha 1984, s. 220.

⁹ *První zpráva z Prahy* má chronologické určení 19. srpna 1968. *Tajná zpráva z Prahy* není takto datována, německé vydání uvádí jako datum definitivního dokončení díla 26. srpen 1968.

Žatva a Josef Nesvadba tu stručně konstatuje, že „tato kniha byla napsána v Praze 1969, dokončena roku 1976“, přičemž prý „prostředí je popsáno tak, jak jsem je viděl vprostřed šedesátých let“.¹⁰ Marie Uhlířová již před pěti lety konstatovala, že jde o nepřesnou formulaci: „Nešlo o dokončování, nýbrž o přepracování díla již hotového, a to přepracování dosti důkladné.“¹¹ Jakožto důsledek zmíněného autorského přepracování se text románu zmenšil nejméně o jednu třetinu. Přitom byly eliminovány či rafinovaně významově neutralizovány především veškeré zmínky o konkrétních historických jevech či postavách, jako např. o sjezdu spisovatelů v roce 1967, o údobí prezidentské vlády Antonína Novotného, ale rovněž o problematičtém odsunu německého obyvatelstva, o popravě Závěše Kalandry atd. Co v románu zůstalo, byl v okleštěné podobě a zbavené širších souvislostí a historických reflexí, bylo Nesvadbovo kritické beletristické zrcadlení psychologické atmosféry, panující kolem roku 1968 v oficiálních a poloficiálních kruzích české inteligence. Spisovatelovým cílem bylo především demonstrovat co neširší konglomerát protichůdných názorů, a v tomto groteskním paralelismu roztočivých fenoménů dobra a zla (později tolik akcentovaném třeba i v *Mirácku* Josefa Škvoreckého) reflektovat i společenskou realitu dramatického roku 1968 jakožto historický předmět doličný, stvrzující existenci „mravně choré společnosti a duševně rozpolcených lidí, kteří v ní žijí“.¹² Takto bylo ovšem možné *Tajnou zprávu z Prahy* chápat a interpretovat jako svébytnou intelektuální analýzu, v níž se reflektuje veřejná problematika nejpalčivější a nejaktuálnější, i když kniha z hlediska svého žánru může mít vyznění též jako „futuro-román“, čili jako cosi, co se od minulosti distancuje, natož aby o ní vypovídala ústy traumaticky ji prožívajícího svědka a vypravěče.

Tento samotný fakt, vytržený z komplexních a nelineárních souvislostí historického času, však ve své době umožnil paradoxní a bizarní erární glorifikaci Nesvadbovy *Tajné zprávy z Prahy*: kniha, u níž dlouho vůbec nepřipadalo v úvahu, že by mohla být v sedmdesátých letech publikována, se po všech škrtech a úpravách znenadání stala proklamovaným ztělesněním takřečené oficiální české literatury z konce předminulého desetiletí. Z tohoto pohledu bychom v ní mohli do určité míry spatřovat typ objektivního naplnění tehdejší závazné kulturněpolitické normy. Román byl nikoli náhodou „povoleno“ zanedlouho po ostudných tuzemských aférách spjatých s kampaněmi proti Chartě 77 a po svém prvním knižním vydání (s „konečným“ názvem *Tajná zpráva z Prahy*) byl oslavován Jiřím Hájkem jako závažný ideový čin¹³ současné české prózy. Josef Nesvadba, který po roce 1971 měl v nakladatelství Československý spisovatel nevyřčený zákaz publikovat a který nesměl od 1969 (zpočátku kvůli obvinění z domnělé emigrace) spolupracovat s Československou televizí ani s Československým státním filmem a jen s velkými obtížemi prosazoval své neutrálně laděné texty v jiných pražských nakladatelstvích, nyní získává za *Tajnou zprávu z Prahy* výroční cenu Československého spisovatele. Potom již vydává na přelomu normalizačních desetiletí jednu knihu za druhou, mj. také reedici *Tajné zprávy z Prahy* ve vysokém nákladu (činil tehdy šedesát pět tisíc výtisků, ale i první vydání dosáhlo v čase limitovaných nákladů knih autorů pobývajících přechodně nebo trvale v nemilosti nákladu plných třicet pět tisíc výtisků!) v masové čtenářské edici Klíč (1981). V obsáhlém doslovu k druhému vydání díla, jenž je kupodivu v tiráži označen všehovšudy jako „medailon o autorovi“, se dočítáme, že „nad stránkami Nesvadbova románu si každý znovu může uvědomit hloubku zrady humanistických ideálů těch, kdož chtěli u nás vrátit kolo dějin zpět“.¹⁴

10 Nesvadba, J.: *Tajná zpráva z Prahy*. Praha 1978, s. 6.

11 Uhlířová, M.: *Cit. dílo*, s. 82.

12 Uhlířová, M.: *Cit. dílo*, s. 83.

13 Srov. Hájek, J.: *Závažný čin současné prózy*, *Rudé právo* 16. 2. 1979, s. 5.

14 Ržounek, V.: *Doslov*, in Nesvadba, J.: *Tajná zpráva z Prahy*. 2. vydání, Praha 1981, s. 260.

Toto bylo napsáno a uveřejněno až v roce 1981, nicméně rovněž bezprostřední kritická recepcce, počáteční přijetí románu plně odpovídalo dobové normě: de facto se totiž nijak neinformovalo, o čem *Tajná zpráva z Prahy* jako umělecké dílo ve skutečnosti vypovídá. Kritikové tehdy tendenčně referovali o společenské problematice knihy v souzvuku s oficiální politickou, publicistickou, a tedy i konkrétní literárněkritickou normou, a to převážně prostřednictvím nejbanálnějších publicistických floskulí.¹⁵

Relativně nejtřízlivější a nejobeztřejší byla v tomto obecném oficiálním chvalořečení Hana Hrzalová, která na stránkách Literárního měsíčníku po převyprávění narativních a tematických rovin románu konstatovala, že jde o „záměr vsutku velkorosý, realizovaný však pouze ze dvou třetin – v části fantazijní, v části nápadů, kombinací, v obnažení emigrantské prodejnosti, kulturní bezmocnosti kapitalismu. Ve vyjádření společenskopolitických souvislostí roku 1968 zůstává v rovině reportážního záznamu a na jednom dvou místech se uchyluje i k proklamativnosti, což porušuje jednotu románu.“¹⁶

Z hlediska tendenční a politicky utilitární dobové normy byla však *Tajná zpráva z Prahy* i její autor vzati na milost. Ve své mikrocharakteristice knihy Vítězslav Ržounek nejenže pochvalně vyzvedl její „ostrou politickou analýzu intelektuální šedesátých let v konfrontaci s nebezpečným vývojem ve světě směrem k nové válce namířené proti socialistickým zemím“ a zdůraznil, že je to „zatím nejpůsobivější obraz nebezpečí, jímž intelektuální elita ohrožovala život v naší zemi“,¹⁷ ale zařadil román *Tajná zpráva z Prahy* mezi vrcholné domácí literární události roku 1978 – mezi knihy jako *Pytláci* Jana Kostrhuna a *Protokol* Karla Houby,¹⁸ jímž v historickém dění podle Ržounka z hlediska jejich významu odpovídalo například vyhlášení sjednocené Vietnamské socialistické republiky anebo aktuální fakt, že se Letní olympijské hry vůbec poprvé konaly v socialistickém státě.

A tak se stalo, že se *Tajná zpráva z Prahy* proti prvotnímu autorskému zaměření a zacílení stala naplněním oficiální normy české literatury. Zdálo by se, že jako taková nemá valnou naději navázat na svou původní výpověď z kontextu šedesátých let. Leč na samém konci minulého desetiletí, totiž na jaře 1989, se nakladatelství Odeon rozhodlo vydat Nesvadbův román v jeho původním rozsahu, tj. bez dodatečných škrtnů a retuší (nepočítáme-li hojně redakční stylistické úpravy, zejména v románových dialozích, popisech atp.). V tomto případě o edičním záměru rozhodla takéčená perestrojková norma, korespondující s liberálními tendencemi ze šedesátých let. Tehdy se opatrně volalo po vydávání zapovězené či zakázané literatury – a možnost uveřejnit spisovatelovo dílo v jeho neredukované variantě – coby důkaz „kulturního tání“ v Československu – optimálně vyhovovala oně krátkodobě, ale velice exponované perestrojkové normě českého literárního kontextu na konci osmdesátých let, kdy se již pozvolna schylovalo k teorii „mostů“, k sblíživání tzv. tří proudů české literatury. Odeonské vydání Nesvadbovy *Tajné zprávy z Prahy*, tentokrát již pod jejím prvopočátečním názvem *První zpráva z Prahy*, se mělo stát vstřícným krokem oficiální politické liberalizace vůči kulturní opozici – a samozřejmě i přirozenou, byť velice opožděnou ediční satisfakcí ve vztahu k autorovi a k jeho románu, který měl doputovat k naší veřejnosti v staronovém rouchu více než dvacet let po svém vzniku.

Nakonec ani k tomu nedošlo a román tuto „perestrojkovou“ normu ztělesnil či naplnil výhradně v laboratorní podobě, jediné ve formě nakladatelského oznámení, že bude poprvé vydán v auten-

15 Srov. kupříkladu recenze Z. Volného v *Práci* (14. 12. 1978) a D. Ouřadové (šifra ou) v *Mladé frontě* (10. 1. 1979).

16 Hrzalová, H.: Třikrát z literární kritiky, *Literární měsíčník* 1979, č. 3.

17 Srov. Ržounek, V.: *Nástin poválečné české literatury (1945–1980)*, Praha 1984, s. 220.

18 Tamtéž, srov. Synchronická tabulka hlavních poválečných událostí politických a kulturních (nepaginováno).

Toto bylo napsáno a uveřejněno až v roce 1981, nicméně rovněž bezprostřední kritická recepcce, počáteční přijetí románu plně odpovídalo dobové normě: de facto se totiž nijak neinformovalo, o čem *Tajná zpráva z Prahy* jako umělecké dílo ve skutečnosti vypovídá. Kritikové tehdy tendenčně referovali o společenské problematice knihy v souzvuku s oficiální politickou, publicistickou, a tedy i konkrétní literárněkritickou normou, a to převážně prostřednictvím nejbánalnějších publicistických floskulí.¹⁵

Relativně nejstřízlivější a nejobežretnější byla v tomto obecném oficiálním chvalořečení Hana Hrzalová, která na stránkách Literárního měsíčníku po převyprávění narativních a tematických rovin románu konstatovala, že jde o „záměr vsutku velkorysý, realizovaný však pouze ze dvou třetin – v části fantazijní, v části nápadů, kombinací, v obnažení emigrantské prodejnosti, kulturní bezmocnosti kapitalismu. Ve vyjádření společenskopolitických souvislostí roku 1968 zůstává v rovině reportážního záznamu a na jednom dvou místech se uchyluje i k proklamativnosti, což porušuje jednotu románu.“¹⁶

Z hlediska tendenční a politicky utilitární dobové normy byla však *Tajná zpráva z Prahy* i její autor vzati na milost. Ve své mikrocharakteristice knihy Vítězslav Ržounek nejenže pochvalně vyzvedl její „ostrou politickou analýzu intelektuální šedesátých let v konfrontaci s nebezpečným vývojem ve světě směrem k nové válce namířené proti socialistickým zemím“ a zdůraznil, že je to „zatím nejpůsobivější obraz nebezpečí, jímž intelektuální elita ohrožovala život v naší zemi“,¹⁷ ale zařadil román *Tajná zpráva z Prahy* mezi vrcholné domácí literární události roku 1978 – mezi knihy jako *Pytláci* Jana Kostrhuna a *Protokol* Karla Houby,¹⁸ jímž v historickém dění podle Ržounka z hlediska jejich významu odpovídalo například vyhlášení sjednocené Vietnamské socialistické republiky anebo aktuální fakt, že se Letní olympijské hry vůbec poprvé konaly v socialistickém státě.

A tak se stalo, že se *Tajná zpráva z Prahy* proti prvotnímu autorskému zaměření a zacílení stala naplněním oficiální normy české literatury. Zdálo by se, že jako taková nemá valnou naději navázat na svou původní výpověď z kontextu šedesátých let. Leč na samém konci minulého desetiletí, totiž na jaře 1989, se nakladatelství Odeon rozhodlo vydat Nesvadbův román v jeho původním rozsahu, tj. bez dodatečných škrťů a retuší (nepočítáme-li hojně redakční stylistické úpravy, zejména v románových dialogích, popisech atp.). V tomto případě o edičním záměru rozhodla takřka perestrojková norma, korespondující s liberálními tendencemi ze šedesátých let. Tehdy se opatrně volalo po vydávání zapovězené či zakázané literatury – a možnost uveřejnit spisovatelovo dílo v jeho neredukované variantě – coby důkaz „kulturního tání“ v Československu – optimálně vyhovovala oné krátkodobé, ale velice exponované perestrojkové normě českého literárního kontextu na konci osmdesátých let, kdy se již pozvolna schylovalo k teorii „mostů“, k sbližování tzv. tří proudů české literatury. Odeonské vydání Nesvadbovy *Tajné zprávy z Prahy*, tentokrát již pod jejím prvopočátečním názvem První zpráva z Prahy, se mělo stát vstřícným krokem oficiální politické liberalizace vůči kulturní opozici – a samozřejmě i přirozenou, byť velice opožděnou ediční satisfakcí ve vztahu k autorovi a k jeho románu, který měl doputovat k naší veřejnosti v staronovém rouchu více než dvacet let po svém vzniku.

Nakonec ani k tomu nedošlo a román tuto „perestrojkovou“ normu ztělesnil či naplnil výhradně v laboratorní podobě, jediné ve formě nakladatelského oznámení, že bude poprvé vydán v auten-

15 Srov. kupříkladu recenze Z. Volného v *Práci* (14. 12. 1978) a D. Ouřadové (šifra ou) v *Mladé frontě* (10. 1. 1979).

16 Hrzalová, H.: Třikrát z literární kritiky, *Literární měsíčník* 1979, č. 3.

17 Srov. Ržounek, V.: *Nástin poválečné české literatury (1945–1980)*. Praha 1984, s. 220.

18 Tamtéž, srov. Synchronická tabulka hlavních poválečných událostí politických a kulturních (nepaginováno).

tickém znění z konce šedesátých let (dokonce i s dochovanými ilustracemi Jiřího Šlitra) – a že bude prostřednictvím odeonského Klubu čtenářů reprezentovat dobovou perestrojkovou euforii českého literárního klimatu. Přitom mělo jít o všeobecně přijatelnou a kompromisní liberalizační variantu: u *První zprávy z Prahy* nešlo přece ani o knihu exilového autora, ani o společensky kritické dílo disidentského literáta.

Za pouhých pár měsíců se však rovněž tato norma stala paradigmatem minulosti a z tohoto důvodu se na začátku roku 1990 nějaký čas v Odeonu dokonce uvažovalo o tom, že by nakladatelství odstoupilo od smlouvy a knihu nevydalo ani čtvrtstoletí po jejím zrodu; v takovém případě by asi *První zpráva z Prahy* možná vůbec nespátřila světlo světa a její trojmocný osud by byl skutečně tragikomický. Když však Nesvadbova próza nakonec přece jenom vyšla,¹⁹ pravděpodobně právě kvůli tomu, že se mezitím od základu změnila čtenářská i kulturní norma, kritická recepce – na rozdíl od příznivého ocenění významu knihy v novější literární historii – byla a do dnešního dne je zcela zanedbatelná.

O záslužném vydání Nesvadbovy *První zprávy z Prahy* totiž referovaly všehovšudy oba knižní věstníky, vycházející v Čechách: nejprve telegrafickou formou týdeník *Knihy 92*²⁰ a potom *Nové knihy*, které uveřejnily recenzi moravského literárního historika Blahoslava Dokoupila. Ten jako vůbec jediný z celé naší početné kritické a recenzentské obce na vydání autorova románu s pozoruhodnými edičními osudy zareagoval.²¹ Nicméně i osamocený kritikův soud stojí za to, aby se mu i z časového odstupu věnovala pozornost, neboť Dokoupil se tu pokusil sladit novou, polistopadovou normu s onou normou, na niž se kdysi zaměřil autor románu. Badatel konstatuje, že „syžetová i myšlenková konstrukce románu je založena na dvojníckém motivu“, že „logickou odpovědí jedince na drtivé tlaky dějinných pohrom a zvratů 20. století je schizofrenie“ – a že i „Nesvadbovo mimikry sedmdesátých let je tak jako by předjato v onom obecném – ale v českém prostředí zvlášť ostře vnímaném – fenoménu mentální a názorové schizofrenie, jímž se autor v příběhu dvou přátel i protihráčů, spisovatele a psychiatra, tak zaujatě zabývá.“ Ostatní české deníky, tj. ani *Mladá fronta Dnes*, ani *Lidové noviny*, kupodivu však ani naše literární týdeníky znovuzrození či vzkříšení někdejšího zapovězeného a zároveň „oficiálního“ románu Josefa Nesvadby nevěnovaly pozornost.

O přípustné míře spřízněnosti normy předlistopadové a polistopadové však vypovídá i takové pomocné literárněkritické kritérium, jakým je hodnocení knižních novinek v tzv. Kritickém metru *Nových knih*. Nesvadbova próza se tu setkala s velice uznalým přijetím, shodou okolností dokonce řádově vyšším, než to, kterého se v témže Kritickém metru dostalo legendární knize českého undergroundu – *Invalidním sourozencům* Egona Bondyho. Román *První zpráva z Prahy* vysoce ocenili kritici starší i mladší (mj. Milan Jungmann a Jan Lukeš), kategoricky ji ve svém hodnocení zavrhl pouze tragicky zesnulý Jan Lopatka.²²

Rozdvojený třetí život Nesvadbova románu tedy vstoupil po mnoha obměnách do českého literárního kontextu a získal si v něm stabilní místo. Přitom jde o prózu, na níž se podepsaly kdekeré kulturně politické normy a tendence let šedesátých až osmdesátých. Některé knihy však mají vskutku zvláštní osudy, a podobná překvapení nám hodlá přichystat i *První zpráva z Prahy*. Nyní totiž román vyšel německy v původním, úplném znění ve Vídni, kupodivu však pod přeloženým normalizačním názvem *Tajná zpráva z Prahy*,²³ přičemž v tiráži se výslovně uvádí,

19 Nesvadba, J.: *První zpráva z Prahy*. Ilustroval J. Šlitr, doslov V. Novotný, Praha 1991, náklad 35 tisíc výtisků.

20 ZSK: *Diagnóza bez terapie*, *Knihy 92*, 1992, č. 1.

21 dok (= B. Dokoupil): *Svět podle Nesvadby*, *Nové knihy* 1992, č. 2.

22 Srov. *Nové knihy* 1992, č. 6.

23 Nesvadba, J.: *Geheimbericht aus Prag*, Wien 1994.

že překlad byl pořízen z českého originálu *První zpráva z Prahy*, vydaného roku 1991.

Důvody tohoto opětovného přejmenování své knihy se snaží Josef Nesvadba shrnout či aspoň nastínit v závěrečném Epilogu po pětadvaceti letech, v němž vypráví především o tom, co se seběhlo v jeho životě po zákazu vydání první verze knihy. O tom, jak ho neustále navštěvovali jacísi kafkovští pomocníci české tajné policie, jak měl sehrát podivnou a neapnou diskreditující úlohu např. při připravované skandalizaci Alexandra Solženicyna. Spisovatel nakonec konstatuje, že „sebelepší utopie je nelidská a vede ke zločinu“ – a pak usoudí, že doba, kterou prožil v Praze po roce 1969, a všechny zážitky s tajnou policií, s machinacemi speciálních agentů atp., „budou tématem pokračování tajné zprávy, která už díky bohu nemusí být tajná, a kniha se tudíž bude jmenovat *Druhá zpráva z Prahy*“.²⁴

Zdá se, že v případě Nesvadbova dvojrománu *První / Tajná* (a dnes připravovaná *Druhá zpráva z Prahy*) není směrodatná pouze otázka literární normy, nýbrž také a možná především problém literární komunikace, hledání čtenářského adresáta. Román z konce šedesátých let, jenž vypovídá o tom, jak se česká společnost utvářela po roce 1948 a s jakým rozštěpem mysli vstoupila do nejbližší budoucnosti, se v redukováném znění proměnil v podobu fantaskního románu s tajemstvím. Ten ovšem mohl být a také byl zneužit k přímočarým cílům ideologické propagandy; posléze se před rokem 1989 obracel k čtenářskému publiku jako vyprávění o tom, jak to v Čechách doopravdy vypadalo kolem roku 1968. Nyní se tato kniha může stát pouhým předstupněm k *Druhé zprávě z Prahy*, k přitažlivému čtení o rejdech tajných či zvláštních služeb v naší metropoli ve stále více vzdáleném normalizačním dvacetiletí.

V této souvislosti můžeme pravděpodobně mluvit o konzumní, tj. poznovu tendenční literární normě – a připomenout si, že normalizace značí nejen uvedení vzájemných vztahů do souladu s přijatými normami, ale i stanovení technických, tj. i tematických žánrových předpisů. A ty se při preferování prvoplánových oblastí čtenářského zájmu objektivně stávají tržním normativem, určujícím, co všechno možná jednou bude muset z hlediska konzumnosti literárního díla obsahovat každá příští a podobná románová „zpráva z Prahy“.

²⁴ Tamtéž, s. 334. Zde uvedeno v přetlumočení do češtiny.

Ironie Miráklu

Leckterá díla emigračních autorů z počátku sedmdesátých let, bilancující společenský vývoj v poválečném Československu, čtenáři dlouho chápali jako bezprostřední reakci na konec obrodného procesu 1968–1969 a návrat husákovských normalizátorů k představám o literatuře z doby nejužší totality. Mezi práce přímo polemizující s iluzemi „pražského jara“ a prudce odmítající podřízenost umění politice vnímatelé zařazovali také román Josefa Škvoreckého *Mirákl* (1972). Kniha vyvolávala doma i v zahraničí rozporuplný ohlas. Ještě v roce 1976 musel český kritik, píšící do pařížského „Svědectví“ pod pseudonymem Spytihněv Sojka-Ořešník, vysvětlovat zdánlivě samozřejmý fakt, že nejde o obžalovací spis a román se řídí vlastní logikou. A vzápětí k tomu dodával: „V jednom ohledu je deziluzivní sociologie Škvoreckého románu zvlášť důležitá. Účtuje nešetrně s celou naší minulostí, která je zaměřena posvátnými osobami a mýty. Naše snaha uchovat národní hrdiny neposkrvněné je zřejmě už tradiční a patří patrně k projevům pocitu národní méněcennosti.“¹

Z dnešního odstupu, známe-li širší souvislosti Škvoreckého tvorby, se oprávněně ptáme, jestli pojetí díla jako bezprostřední reakce na dobu a dokonce pamflet na „pražské jaro“ není příliš úzké a zda bychom neměli věnovat větší pozornost vývoji spisovatelovy vypravěčské metody, autorově snaze nalézt nový úhel pohledu na skutečnost. Vystává totiž otázka, jestli vnější okolnosti pouze neurychlily změny narace, k nimž umělec po letech předchozích pokusů zákonitě směřoval, a zda namísto polemiky s dobovým návratem k socialistickému realismu nevedl spíše spor sám se sebou, se svým dosavadním vymezením autenticity prózy. Není snad pamfletické vyhocení *Miráklu* především výrazem tvůrčí skepse a není namířeno hlavně na vlastní autorovu „normu“ – mimesi? Vždyť v roce 1967 prozaik v rozhovoru s A. J. Liehmem říká: „Podle mého je jediné skutečné umění realismus, který definuji tak, že to není ani směr, ani direktiva, nýbrž kvalita. Když umění dosáhne určité kvality, je to realismus.“²

V době vzniku *Miráklu* má Škvorecký už za sebou několik etap hledání odpovídající vypravěčské metody a zároveň několik období zvláštního kolísání mezi zdůrazňovanou potřebou opravdového realismu a neustálou verifikací vyprávění, při níž se pozastavoval nad možnostmi transformace světa do příběhu a vybízel vnímatele k myšlení o povaze literatury. Nad stránkami *Miráklu* se ohlíží nazpět do minulosti, kdy upozorňoval na autobiografický základ narace, chtěl „naze zrcadlit skutečnost“, zároveň se však hmatatelné realitě vždycky nakonec vzdaloval a magií řeči všechny příběhy estetizoval. V prvním období, mezi léty 1946 – 1950, spisovatel těžil z významového napětí probíhajícího od „ich formy“ k autorskému vyprávění a vedl nás k úvahám o hranicích poznávání druhých i sebe samého. Přitom – nejvýrazněji ve *Zbabělcích* a *Konci nylonového věku* – prostřednictvím spontánní řeči a ironického podtextu hájil právo na opakované prožívání chaotických okamžiků života, které stavěl proti stranické ideologii jako vyšší a lidsky opravdovější hodnotu. Ve druhém období, mezi léty 1953 – 1957, Škvorecký reagoval na absur-

¹ Spytihněv Sojka-Ořešník: Marné a trapné symboly, *Svědectví* 1976, s. 677–688.

² Liehm, A. J.: *Generace*. Praha 1990, s. 85.

ditu stalinismu pootočením zorného úhlu. V *Tankovém praporu* a *Povídkách tenorsaxofonisty* parafrázoval autentické řečové projevy postav, ovšem významové napětí budoval na rozporu, co narátor o postavách říká a jak se sám čtenáři nezávisle na svém mínění jeví. Všudy přítomný ironický komentář společenských poměrů prozaik posouval k pólu sebeironie a vyprávění ponořoval do rozkolísaného hodnocení okolního světa. Jestliže zpočátku bránil jednotlivcovu právo na spontánní paměť, pak v tomto období hájil jeho právo na nerozhodnost, díky které snad jedině může člověk nelidské poměry přežít. Posléze během třetí etapy, v letech 1958 – 1965, autor zdůrazňuje autonomii umělecké prózy a vymyká se z vleku dobových představ o společenské roli literatury nebo o krizi příběhu posílením zvukové stránky jazyka a kompozicí textu v duchu džezové improvizace. Bluesovou intonací *Legendy Emöke* a swingovým rytmem *Bassaxofonu* rozšiřuje dosavadní vyznění prózy o věčnou potřebu mýtu, ožívajícího s novou naléhavostí v okamžicích hudebního zážitku.

Společný jmenovatel těchto postupů – dvojí vypravěčská perspektiva – na počátku sedmdesátých let Škvoreckému nestačí. Svému tradičnímu alter ego Dannymu Smiřickému dává jiný významový rozměr. Činí z něj médium proměny dvojí perspektivy v retrospektivu nasycenou stále trvajícím dialogem narátora se sebou samým, s dalšími postavami a dokonce se skutečným spisovatelem, faktickým tvůrcem románového světa. Tento několikerý dialog přitom probíhá současně v mikrokontextu jednotlivých odstavců nebo sousedních úseků, dále v makrokontextu kapitol a celého díla, posléze v autorském kontextu, upozorňujícím prostřednictvím narážek a tematických nebo stylistických variací na prozaikovu dřívější tvorbu.

Čím je tedy román *Mirákl*? Celé vyprávění je hledáním odpovědi na výchozí otázku, je pokusem dobrat se jisté pravdy. Postupně se ale mění na naraci plnou pochybností obecnější povahy.

Spolu s tím, jak vypravěč srovnává někdejší záhadnou událost, jež měla skutečnou předlohu v tzv. číhoštském zázraku, s událostmi na sociálně zdravotní škole v románovém Kostelci a jak se mu do vzpomínek technikou filmových střihů promítají podobné „zázraky“ obrodného procesu šedesátých let, opírající se také o skutečné osoby a situace, všechny pochybnosti začínají vzájemně souviset a soustřeďují se kolem problému poznatelnosti smyslu dějin a dokonce poznatelnosti konkrétního lidského života vůbec. Vyprávění pak logicky vyúsťuje do aforismu, vysloveného narátorem v závěrečné kapitole: „Život je detektivka, pachatel je pravda, pachatele nikdy nikdo nedopadne, detektivka je špatná.“³

Ve srovnání s dobrou detektivkou, která sice stopy vedoucí k řešení záhady dlouho skrývá, ale zároveň umožňuje z nepřímých náznaků určitě řešení dedukovat, „špatná“ detektivka – Škvoreckého metafora pátrání po životní a historické pravdě – od samého počátku do konce příběhu každou dedukci ztěžuje, neboť hranice mezi skutečností a zdáním se naším přičiněním stírá. Proto klíčem k sémantice *Miráklu* není ani tak řešení záhady sošky svatého Josefa, ale spíše způsob, jakým vyprávění pochybnosti o poznatelnosti světa vyjadřuje, jakým otázkou smyslu událostí před námi klade.

Hned první řádky výrazně ukazují, že „ich formou“ výpovědi prozaik nasazuje Dannymu „masku“ polemisty, vedoucího spor o smysl „zázraku“ a zpochybňujícího jednoznačný význam každé stopy po pachatelích. Slouží mu k tomu konfrontace několika možných výkladů sledované indicie – sošky. Zaznamenávání vizuálních proměn v různých obdobích provází srovnávání prostorové (jinak se jeví na dlani, jinak na okenním portrétu), osobní (v očích pana Řeřichy, v dobové módě), jazykové (technický popis, familiární komentář). Hlubší smysl tohoto přístupu ukazuje vzápětí struktura kapitoly. Když se vypravěč vzpomínkovým „stříhem“ přenesl do doby

³ Škvorecký, J.: *Mirákl*. Brno 1990, s. 396.

vlastního učitelování v Kostelci a známosti s Liškou, přátelství s doktorem Gellenem a styku s řádovou sestrou Udelínou, zjišťování stop dostává několik dějových i sémantických paralel. Z různých dějů se vynořuje týž kontrast duchovního a tělesného, vznešeného a přízemního. A zároveň s tímto kontrastem se do našeho vědomí vkrádá snadná zaměnitelnost obou pólů hodnotové stupnice: např. chce-li vypravěč Smiřický odolat dívčině svádění, musí předstírat kázeň praktikujícího katolíka; má-li doktor Gellen vykonávat lékařské povolání a učit na střední škole, musí před nadřízenými dělat dojem, že věří v pokrokovost stalinských poměrů; dokazuje-li sestra Udelína užitečnost řeholních osob i za komunistického režimu, činí tak zručním ošetřením vypravěčova pohlavního údu a současně zachováním tajemství jednoho hříchu.

Zaměnitelnost hodnot pak v celku díla souvisí s falešným pohledem na realitu, jaký se rodí v procesu symbolizace lidského jednání, snaží-li se postavy vysvětlit racionálně nevysvětlitelné záračnou mocí anebo dávají-li spletitým osudům svého života všeobecný výklad. Významnou roli během symbolizace hrají jména-klíče. A to nejen pátera „Josefa Doufala“ nebo cynického „doktora Gellena“, ale i například „Laury“, jejímž jménem vypravěč naráží na byronovskou osudovost lásky, na prolínání fyzické exkluzivity s touhou po moci. Posunutím jmen do symbolické roviny se totiž jedinečné prožitky stírají a splývají v nadčasovém obrazu. Tak třeba do symbolu „mučedníka“ vyúsťují opakující se motivy výslechu a smrti pro víru, jednak pátera Doufala, jednak literárního zpracování „zázraku“, popřípadě ohrožení radikální opozice v šedesátých letech, nakonec starých i nových svatých, Husem počínaje a Palachem konče.

Symbolickou rovinu ostatně posilují analogické role předmětů a přírodních jevů. Např. do této roviny, svědčící o tom, že „nevyzpytatelné jsou cesty Páně“, jak opakovaně říká Danny, směřují různá „znamení“ Boží přítomnosti. Jednou se váží s motivem „rohu“, který vystupuje buď jako součást Doufalovy figurky serafína – anděla neslyšně troubícího na roh, anebo jako nástroj řečnickova projevu během studentské demonstrace za „pražského jara“ 1968,⁴ eventuálně jako příslovec „roh hojnosti“, kdy v přeneseném významu takový blahobyt připomínají prasečí hody u Liščina dědečka v roce 1970⁵. Jindy se „znamení“ váží s častým motivem „hvězd“, ať už jde o hvězdy na nebi nad Kostelcem při schůzkách Dannyho s Liškou, anebo o „hvězdičky“ na eroticky vyzývavých šatech zpěvačky Suzi Kajetánové, popřípadě o hvězdy na ruských tancích v srpnu 1968.

Proces symbolizace má protiváhu v autenticitě. A je o to výraznější, oč unikavější jsou významy skutečných osob nebo událostí. Škvorecký demonstruje unikavost pomocí prvků románu „s klíčem“, průhledných souvislostí postav typu „Hejl“ s faktickými předlohami, průhledných parafrází „výroků“ (např. Hiršalova vystoupení na konferenci spisovatelů) a stejně průhledných odkazů k faktům osobního života (např. znalost falešného nařčení Formanova otce za války). Autenticitu kromě toho obohacuje jazykově, třeba nápodobou mluvy kosteleckých žákyň, stranických frází za obrodného procesu nebo krkonošského nářečí Liščina dědy.

Dialogická retrospektiva kulminuje v okamžicích, kdy Danny vede spor se sebou samým, kdy právě on je tou postavou, která zakouší ze všech nejvíce pochybnosti o vlastní víře v jediného Stvořitele a musí měnit názor na možnosti lidského pokroku. V takových momentech se staví do situací, během nichž přemýšlí, zda není „Jidášem“ (jak ho nazývá v jistém okamžiku Liška⁶), zda příliš nepřítakává omlouvání zločinů v rozhovoru se stranickým funkcionářem Bárrou,⁷ popřípadě

4 Cit. dílo, s. 180, 95.

5 Cit. dílo, s. 358.

6 Cit. dílo, s. 125.

7 Cit. dílo, s. 97–98.

zda nepodléhá skepsi stejné generace s Gellenem, „která dobře věděla, že možné i nemožné je absolutně všechno.“⁸

Dannyho spor ovšem naznačuje i prozaikovo sebehodnocení. Vedle autorova alter ego se v *Mirátku* objevují četné postavy z dřívějších děl, ale významově posunuté k pólu deziluze. Tak třeba Liška znamená jiné – ve své podstatě symbolicky „chytřejší“ – vtělení Ireny ze *Zbabělců*, doktor Gellen – nehledě jenom na shodu příjmení – představuje cyničtější metamorfózu studenta medicíny Samuela z *Konce nylonového věku*, mění se i postavy typu Lizetka z *Tankového praporu* a *Povídka tenorsaxofonisty*, která nyní doplňuje erotickou přitažlivost intrikánstvím a pokouší se Dannyho ukradeným rukopisem prózy V tankovém pluku politicky vydírat. Škvorecký dokonce polemizuje s významovým vyzněním některých děl. Jestliže např. ještě v *Bassaxofonu* spoléhal na mytickou sílu džezu, pak teď prostřednictvím obrazu životem usmýkané Suzi Kajetánové nechává do mýtu proniknout bezbrannou trapnost. A navíc – v závěrečném pocitu, že všechno souvisí tajemně se vším, ústí přitlačující „divadlo světa“ do vědomí hořké deziluze, rozcházející se s někdejší sněním *Zbabělců*: co víme o silách, které řídí naše nešťastné osudy?

Pokud Škvorecký dospívá na počátku sedmdesátých let k takto kladené otázce a činí tak pomocí dialogické retrospektivy, dokazuje tím, že našel nové sémantické pole a dosavadní normu vlastního vyprávění – mimesi uvedl do pohybu. Díky retrospektivě pojaté jako spor odhaluje další podoby podmíněnosti lidského osudu řečí. Syžet *Mirátku* ukazuje symbolické důsledky tolikrát prozaikem připomínaného faktu, že svět prožíváme v závislosti na tom, co o něm říkáme a nakolik se umíme s pomocí slov o podstatných věcech života dorozumět. Slovy se člověk v situaci, kdy sám nerozhoduje o svém postavení v dějinách, může bránit. Nejednou však právě jejich působením podléhá iluzím a dostává se do samoty. V románovém vyprávění jde tedy o věčné opakování základní zkušenosti a přitom o stále zkoušení naší komunikační citlivosti.

Jestliže Škvorecký polemizuje s obrodným procesem a vidí jeho smutné důsledky v následné normalizaci, pak diskutuje o nedávných zkušenostech se čtenáři pouze nepřímo. Fakticky odmítá služebnost literatury vůči politice tím, jak pokračuje v hledání jiné polohy narace a nedá se z této cesty ani nutností emigrace svést. Nic totiž nemohlo husákovskému režimu více vadit, než kontinuita tvorby podle spisovatelem svobodně zvolených měřítek. Proto v hledačském gestu exilového umělce spočívá jeho nejdvětší síla.

⁸ Cit. dílo, s. 105.

Básník prózy Stanislav Vodička

Myslím, že dělení literární tvorby let 1968 – 1989 (ale vlastně už té od roku 1948) na oficiální, exil a samizdat opomíjí celou řadu významných autorů, stojících stranou jak ideologicky prosazované politiky kulturní, tak i mimo „zakázané ovoce“ protikomunistického kulturního odboje.

Vyhoštění z velkých nakladatelských domů, nepoctění péčí dobové kritiky a vytěsnění (též výši svých příjmů a zájmem oficiálních společenských struktur) na okraj společnosti i literatury, získávají – poněkud paradoxně – autoři *šedé zóny* svoji svobodu: od umění oktrojovaného, umění služebného. Také svobodu od toho druhu činnosti, v níž potřeba boje proti stávající politické moci převládá nad skutečnou uměleckou tvorbou, vytvářením nových estetických kvalit.

Okraj je však také součástí. Neplatí v něm jiné zákony. Odpadá ale balast nepodstatného, aby zůstalo přítomno primární a podstatné. A to často v podobě zárodečné, v níž je možné odhalovat kořeny a zdroje. Postavení na okraji společenského a literárního života se tak mohlo stát i dárce námětu, látky, inspirace, což dokazuje např. dílo Stanislava Vodičky, o kterém chci nyní hovořit.¹

Na jaře 1979 vychází tehdy neznámému autorovi v nakladatelství Československé strany lidové Vyšehrad soubor přírodních próz *Tam, kde usínají motýlové*. Roku 1983 (už posmrtně) vychází další kniha Vodičkových próz, tentokrát s hrdinou lidským, nazvaná *Planina tichá* (opět nakladatelství Vyšehrad), v roce 1984 – v *Mladé frontě!* – výbor z obou předchozích knih, obsahující rovněž dosud netištěné texty z pozůstalosti (*Na vzdušné pěšince*). „Tato poezie se ... nerodí z krásných slov a pojmenování, ale především z toho, jak a v jakých souvislostech vše, po čem touží a čeho se mu dostává, Stanislav Vodička vidí. Zaslechnete v ní možná tiché a vzdálené kročeje z Halasova Já se tam vrátím, snad i Nezvalovo oddané a radostné přitakání rodnému kraji, jeho krásy, prostoty i chudobě, ale i další básničky české země. A také tu tradici v české poezii, která jí dala zázrak básně v próze,“ vymezuje Vodičkův literární rodokmen editor jeho díla Vladimír Binar.²

Odkazem na Františka Halase a Vítězslava Nezvala Binar patrně chtěl, pro cenzuru nepostižitelně, poukázat na inspirační zdroj obou těchto (jinak velmi rozdílných) básníků, společný s Vodičkou, na zakladatelskou osobnost české básně v próze, Vodičkova přítele, básníka a kněze Jakuba Demla, tasovského rodáka a pozdějšího dlouholetého obyvatele městečka v srdci Českomoravské vysočiny, na jehož zrušeném starém hřbitůvku u kostela je, blízko Velkého Meziříčí i Třebíče, pohřben.³

Pomineme-li vzpomínkovou knihu *Básník Jakub Deml v Tasově*, vydanou po Vodičkově smrti

¹ Rodák z Rožďalovic (15. 10. 1910) se po vyučení knihvazačem (J. Rajman, tovaryšská praxe u L. Bradáče) dostává do Tasova, do knihařské dílny po J. Studeném – zde váže knihy a vydává rovněž vlastním nákladem svoji prvotinu, na dlouhou dobu jedinou „knížečku nesmělých veršů“ *Bezpečí domova* (1946), kterou zmiňuje např. R. Zejda ve stati Stanislav Vodička (in Vodička, S.: *Moderní Kubínek, Velké Meziříčí*, bez datace, s. 4.). Po zrušení živnosti v roce 1951 pracuje v závodě Kablo ve Velkém Meziříčí, kam se záhy z Tasova přestěhoval. Umírá zde 26. listopadu 1982.

² Binar, V.: O motýlech, balvanech a také o jiných věcech, in Vodička, S.: *Tam, kde usínají motýlové*, Praha 1979, s. 120.

³ Viz Mikulášek, B.: *Cestami S. Vodičky*, in Vodička, S.: *Básník Jakub Deml v Tasově, Velké Meziříčí 1991*, s. 63–66.

v cizině (Index, Kolín nad Rýnem) a u nás doma až v roce 1991 (péčí Muzea silnic a dálnic ve Velkém Meziříčí; reedice se chystá v pražském TORSTu), nalezneme přece o tomto Vodičkově „Mistru“ (slovy Bedřicha Fučíka) celou řadu zmínek také ve třech výše zmiňovaných oficiálně vydaných knihách. Z básníka, o němž se nesmělo hovořit, je tu na mnoha místech citováno. Citáty z Demlova díla se ukazují být klíčovými a myšlenky v nich obsažené hodnými rozvedení v rámci celé Vodičkovy tvorby („Svět smysl má jenom skrze člověka/ Jen skrze něj se láme kletba odvěká...“, Jakub Deml). Postava „básníka a kněze“ s hůlčičkou, faječkou a psíkem se několikrát – zejména v místech podstatných pro rozvoj děje a generování smyslu – ve Vodičkových prózách objeví: „Chodíval jsem k básníkovi. Měl rád malého, bílého čínského chlupáče. Někdy ve chvílích samoty s ním rozmlouval. Říkal mu veliké myšlenky. Tak veliké, že některé z nich nepověděl ani lidem.“⁴

Ovšem Demlovo jméno nikde – ani v jedné ze tří knih – neobjevíme. Možná se tak stalo z důvodů vnějších, mimoliterárních. Nicméně tato vynucená okolnost vybavuje postavu přítele „básníka“ nimbem mýtu: potřeba přesně pojmenovat nutí Vodičku vybírat typické a charakterotvorné, soustřeďovat se na podstatné a eliminovat vnější, jevové, aniž ale literární postava pozbude spojení s vnějším zdrojem své inspirace. Deml samozřejmě do jisté míry ovlivnil také metodu Vodičkovy tvorby (ve volbě námětu a látky, v použití dialektu pro vykreslení prostředí a postav – jejich typizaci, pro zdůraznění míst silně sémanticky zatížených). Ovšem jsou zde též rozdíly: „Zatímco se Deml hned v prvních rozbězích zmocňuje skutečnosti globálně, na první dotyk, jako hořlaviny, která při sebekratším setkání vybuchuje celou svou skrytou podstatou, sršící do mnoha směrů najednou, takže ji lze zmocit jen při opětovných návratech a v širších záběrech a souvislostech, Vodička dozrává ke své výpovědi až ve stáří, skládaje střípky svého přebdělého pozorování v miniaturní krystaly otvírající svá zázračná, netušená jádra.“⁵

Vedle Jakuba Demla do Vodičkova díla vstupují i další osobnosti z tasovského okolí, které byly nějakým způsobem napojeny na široký kulturní okruh malého městečka na Vysočině: Jan Zahradníček (nejsilněji v rané Vodičkově poezii; dále v inspiraci Zahradníčkovým viděním přírody jako *chvály stvoření*; vždy a všude bez uvedení Zahradníčkova jména), Otokar Březina (citáty z díla i jeho parafrázemi, ukazujícími na soupodstatné intence myšlenkové Březinovy i Vodičkovy: „Miliony lidí se každý den potkávají a neznají se. Přicházející z hlubin věků, nesouce tváře předků už celé věky neznámých. Nesou je do příštích věků.“⁶), Vladimír Vokolek (narážkou na básnické dílo *Ke komu mluvím dnes*) nebo Jan Čep. Ten dvojím způsobem: Jedná jakousi nepřímou citací (názvů) díla: „Stojíte pod modrou ve zlaté.“ „Vejdeme za hranici stínu.“ „Tesklivý javor řídne, okénka modré oblohy mezi haluzemi jsou stále větší a větší a pod stromem stojí žasoucí člověk. Tiše si šeptá: Modrá a zlatá.“ „Zlaté dlaně listů ho zlehka hladí po tváři. Proč jen s listím neodpadá také tesknota.“

Poslední z citátů pak zřetelně ukazuje na další rysy, které má dílo Stanislava Vodičky společně s dílem Jana Čepa; zejména v té části, jež pracuje s lidským hrdinou. Patří mezi ně vědomí dvojakosti jeho bytu a tedy i „dvojího domova“: „Celého člověka. Živého, s duší!“ – touží spatřit a poznat básník. A patří sem také vědomí prolínání minulého s přítomností (jako projev katolické nauky o obcování svatých), *vědomí souvislosti*. „Tohle je příběh o couvání do času,“ praví se symptomaticky v patrně nejvíce „čepovské“ práci Vodičkově,⁷ v níž je typicky čepovsky, totiž

4 Vodička, S.: Psi, in Na vzdušné pěšince. Praha 1984, s. 125.

5 Fučík, B. Píseň o zemi, Praha 1994, s. 362.

6 Vodička, S.: Svět má svůj smysl, in Na vzdušné pěšince. Praha 1984, s. 144.

7 Vodička, S.: Suché kůrky, in Planina ticha. Praha 1983, s. 189–201.

elipsou děje – jeho vytěsněním do děje myšleného a vzpomínaného, vyprávěného, nikoli odehrávaného se – sklenuto sepětí rodového s dějinným (viděným na pozadí historie rodu, člověka), kde dění je patrné svými výsledky (bratr Jaroslav padlý ve válce), kde se vše odvíjí od jednoho uzlového bodu – od čerstvě otevřeného hrobu, ve kterém má – vedle řady příbuzných – nyní spočinouti vypravěčova matka: osudy lidí se setkávají, jako se setkaly jejich kosti svázané do uzlíčku bílého plátna... Podobnou inspiraci a podobný styl bychom našli také v próze Josefovy hodinky.⁸ Ve Vodičkově textu (Svatojanská noc) nalezneme narážku na knihu, která se opět ocitla na idexu: „Broučků je však tisíce a tisíce. Je jich plný les. Svítí na každém kroku. A ten nejhodnější vás doprovodí až na cestu z lesa. Snad ho za to kmotříček pochválí...“⁹

Samozřejmě bychom mohli jmenovat ještě další autory – mezi jinými také Bohumila Hrabala, jehož raní hrdinové se náramně podobají hrdinům *Planiny ticha* – kteří nějakým způsobem do Vodičkova díla vstupují. Většina z nich ale je, kromě Oty Pavla (jehož rybařským povídkám jsou blízké některé Vodičkovy texty) a Jana Vrby (jmenovaného v povídce U mraveništ a inspirujícího Vodičkovu bdělou a poučenou pozornost), uvedena ve stručné, hutné a obsažné biografické poznámce Radovana Zejdy.¹⁰

Nejenom tím, že obnovuje paměť a kontinuitu české literatury, stávající se živou součástí jedné její linie, jde Vodičkovu dílo proti oficiálním tendencím, mocensky prosazovaným v té době do literárního dění.

Velmi silným momentem, který činí z Vodičkových knih tichý protest proti civilizaci konzumu a necitelného vztahu k přírodě, je moment ekologický: „Dnešní člověk nemá kdy na vodičkovskou neúčinnou bdělost v přírodě, jako nemá nakonec ani kdy na sebe sama, takže se propadá do samoty tím větší. Když ztratil kontakt duše s duší, ztratil i vztah k věcem kolem sebe, především k přírodě, když samým praktikismem zhloupl a zaměřiv se na užitkově konzumní stránku života zchudl jako nikdy – prostí lidé minulí i dnešní, dobývající své hmotné dobro mnohem tvrději, žili a žijí ve vztahu k přírodě životem duchovně plnějším než obyvatelé všech civilizovaných center dohromady.“¹¹

Vodičkův vyprávěč přírodních práz jako by se dění kolem sebe ani neúčastnil, aby mu mohl být o to více přítomen co neustále bdělý a na nové objevy uchystaný pozorovatel. Jenomže jeho je úhel pohledu, dávání viděného do souvislostí i jejich traktování: „Když tato mlha padne na malého čmeláka u růžové hluchavky, najednou už nelétá. Padne z květu do trávy, položí se na záda, chvíli bzukavě pláče a potom všechny tenoučké nožky sepne nad tělem. Je dolétáno. Nad krajinou létá už jenom žlutý lidský čmelák.“¹² Citové zaujetí i místo vypravěče (na straně přírody proti postupující a ničící civilizaci) se stává patrným toliko implicitě.

Vodička pojmenovává dobu, v níž se děje jeho příběhů odehrávají, pouze nepřímo, řekněme – jejími atributy: „Lidé chodí po zemi a těm nelhostejným je smutno, když vidí na vrbách po obou březích řeky viset cáry igelitových pytlů.“

Ekologické myšlení Stanislava Vodičky je poněkud zvláštní: neptá se po užitečnosti rostliny či zvířete, ani ji blíže nezkoumá a nezvažuje; jeho vyprávěč se neúčastní procesů možné exploatace, nepřemýšlí v intencích hodnoty a zisku. Ovšem táže se, zda smíme zasahovat a ničit tam, kde nám samotný smysl zůstává dosud skryt. Kde je možné se k němu přiblížit jen pokusem o angažovanou

8 Vodička, S.: Josefovy hodinky, in Planina ticha. Praha 1983, s. 126–131.

9 Vodička, S.: Svatojanská noc, in Tam kde usínají motýlové. Praha 1978, s. 33.

10 Zejda, R.: Stanislav Vodička, in Vodička, S.: Moderní Kubínek. Velké Meziříčí, bez datace, s. 3–4.

11 Fučík, B. Píseň o zemi. Praha 1994, s. 354.

12 Vodička, S.: Čmelák, in Na vzdušné pěšince. Praha 1984, s. 140.

spoluúčast, která však přitom do samotného dění pokud možno nevstupuje.

Popisy přírody bývají u Vodičky pregnantní, vědecky přesné (je-li třeba) a přitom básnicky bohaté, odhalující tajemství postupně ve směru, jímž nás chce autor vést ke smyslu svého textu.¹³ Přírodní prostředí (se svými ději) funguje však nejen jako protiváha průmyslového, ale též co alegorie lidského – tento moment je pak dán způsobem traktování, jenž ponechává přírodu sobě samé, přece však ukazuje – pojmenováním – kterak se na plátno tamního dění vypravěčovýmá očima promítají vlastnosti lidské (Opilá společnost, Babočka bílé C, Slepá kachna ad.).¹⁴

Zájem o přírodu není samoúčelný – spíše nás zasvěcuje do vlatního charakteru textů tohoto „tvrdošíjného kontemplátora“ (Binar). Vstupuje-li do děje přírodních próz člověk, zpravidla to pro přírodu nedopadá nejlépe, a to i tehdy, snaží-li se jí přiblížit (a odtrhne přitom pařezovou kůru, pod níž se skrylo mraveniště): ještě málo naslouchal tajemství, chtěl k němu proniknout příliš rychle a násilím. Přírodě můžeme pomoci jenom tehdy, pochopíme-li ji jako *hodnotu samu o sobě*: „Člověk, který žije na samotě v lese, může mít také jiné přátele než jenom lidi. Může se spřátelit s ošamoceným balvanem a může se spřátelit s řekou. To není choroba ze samoty. Takové přátelství s neživým, jak lidé říkají, může mít všechny znaky přátelství s živým. Může tu být pozornost, důvěřivost, ohleduplnost a zčásti i vzájemné navštěvování.“¹⁵ Pomoc pak bude mít nejčastěji podobu restituace původního stavu (vypravěčem ucpané výtokové roury rybníka). Nesmíme ovšem nikdy zapomenout, že příroda je sice hodnota sama o sobě, ne ale sama pro sebe: také sem patří v úvodu mého referátu citované Demlovy verše o smyslu světa...

„V gramatice přisoudili lidé stromům neživotnost. To je ono ypsilon. Tedy – lidé rostli a stromy rostly. Dříve však, než byla ustálena gramatika, rostli lidé, rostly sekvoje i cedry. Lidští součastníci stromů už dva tisíce let nerostou, a neživý organismus stále roste.“¹⁶

Snad také proto má Stanislav Vodička blíže k postavám, které patrně jen s obtížemi zvládl zákonitosti gramatiky, zato byli přáteli ptákům i stromům. Místo ve světě jim nedobývají výkon či jimi vytvořené statky hmotné, ba – jenom velmi těžko bychom je mohli kategorizovat podle měřítek obvyklých pro tento svět: blázen Junek přichází do vsi zároveň s jarem, blázen Silva mumlá své průpovědky... Anna Pyžlová prožila obyčejný chudý život (jakých jistě byly tisíce), a ve stáří si plete bratra Josefa s otcem; v čerstvě vykopaném hrobě nenalézá – mezi kostmi svých předků – autobiografický vypravěč kostičky bratra Václava, který umřel mlád, aby po sobě zanechal alespoň tuto stopu... „Celého člověka... i s duší!“ – opakuje se nám jako refrén, jako vysvětlení: „Lidé často pochybují o věčnosti lidské duše. Jak také chápat věčnost duše, když není možné pochopit nekonečno? Takové pravdy je možné přijímat jenom z nezměřitelnou pokorou, hlubokou jako zimní noc, která je posetá miliardami hvězd.“¹⁷

Podstatnou veličinou Vodičkových próz je tedy ustavičná pozornost vertikální dimenzi lidské existence, metafyzickému rozměru člověka. Tomu, čím je přesahován, tomu, čím přesahuje. Neměnnému pod měnlivou slupkou dějinných senzací, trvalému i trvajícimu pod pěnou dní: „Člověk chodil po Měsíci. Tajemství zůstalo. Je však jiné. Vždyť tajemství je i v samotném člověku, i když se provádějí pitvy.“¹⁸

Vodičkův světový názor, obsažený v tomto metafyzickém rozměru a jej vyjadřující, musel samozřejmě jít proti každé profanaci člověka: proti jeho omezování na horizontálu přežívání

13 Binar, V.: O motýlech, balvanech a také o jiných věcech, in Vodička, S.: Tam, kde usínají motýlové. S. 124.

14 In Vodička, S.: Na vzdušné pěšince. Praha 1984.

15 Vodička, S.: Noční lov, in Na vzdušné pěšince. Praha 1984, s. 93.

16 Vodička, S.: Zpívající strom, in Na Vzdušné pěšince. Praha 1984, s. 130.

17 Vodička, S.: Mladé vrány, in Planina ticha. Praha 1983, s. 144.

18 Vodička, S.: Noc, in Na vzdušné pěšince. Praha 1984, s. 60.

v intencích výkonu, zisku, politického souhlasu. Básníkův soucit s postavami z okraje společnosti i „rozumného uvažování“ vyjadřuje také velmi silný aspekt sociální: křesťanská, katolická humanita se ale nemůže smířit sebestředným a vždycky nedosyceným (byť už z přežranosti říhající) maloměšťáctvím – ani socialistickým, ani kapitalistickým. („A zatímco Baťa každé jaro a každý podzim zlevňoval obuv, pan mistr chudl do poustevnické chudoby.“¹⁹) Útočí tedy texty Stanislava Vodičky velmi aktuálně také proti naší, kontem v bance podpořené, samolibé spokojenosti.

Velikost člověka se může projevit jedinečně tehdy, nahradí-li slovo mít slovesem být: být v plnosti, plně prožívat svoji existenci, plně ji vnímat: ve spolubytí s přírodou, v uvědomění si svého přesažení tajemstvím, kterého se je možno – ve vzácných chvílích, kdy jsme navštíveni jeho tuchou – téměř dotknout, ale které nelze přesně pojmenovat a vymezit, má-li se pozorovatel – nositel ještě zvatí člověkem: „Ale stín člověka má stále kolem hlavy na rozkvetlé jetelině třpytivou svatozář.“

Sjednocující horizontály bytí společenského a především přírodního (které svojí vytrvalostí představuje výzvu společenskopolitickým proměnám i technickému pokroku) s vertikálou, do níž patří paměť rodu či obnovování kulturní paměti, setkávají se prózy rožďalovického rodáka v onom úběžníku, který by se mohl stát mottem Vodičkova spisovatelského usilování i našeho rozvažování nad jeho výsledky. Nad dílem, které bylo po roce 1990 obohaceno o prózy vydané z pozůstalosti (*Jepičí okamžiky*, 1990) nebo výše již zmiňované vzpomínky na Jakuba Demla (*Básník Jakub Deml v Tasově*, 1991), jež však nedoznalo podstatného rozšíření nebo přehodnocení z hledisek tvárných či myšlenkových. „Celého člověka. Živého, s duší!“ – usiluje postihnout jeden z básníků prózy (básníků podle klasifikace Šaldovy). Jeden z těch, které bychom mohli řadit do šedé zóny mezi literaturou oficiální a literaturou zakazovanou. Že ale tato zóna hrála také jinými barvami, to jsme se snažili – mimo jiné – dokázat v tomto příspěvku, stejně jako to, že její představitelé, nespoutaní nutností úlitby bohům ani svobodou nesvobody, patřili mnohdy k nejlepším, co kdy v *celé* české literatuře vzniklo: Pokládáme-li za důležitější vertikálu, nesuďme podle šíře, ale podle hloubky záběru!

„Je podivuhodné, na jak malý prostor Vodička stěsna tolik dějů. A jak spojil narození se sestřičkou smrtí. Nejde však jen o umění kompoziční, které by bez vyváženého a obsažného slova nemohlo obstát... slovo přesně naslouchá tlukotu srdce a uměleckmu cíli, aniž sklouzne do líbivé literátské uhlazenosti: Knížky Tam, kde usínají motýlové a Planina ticha, pouhých třista stran textu, tvoří dílo, které nelze soudit rozsahem. Jsou Vrchličtí a jsou Bezručové; jsou Hrabalové a jsou Vodičkové, kteří utkví natrvalo v českém slovesném umění.“²⁰

19 Vodička, S.: Starý mistr, in Planina ticha. Praha 1983, s. 32.

20 Fučík, B.: Píseň o zemi. Praha 1994, s. 367–368.

Autor – osamelosť – tvorba

Náčrt vnútorného prepojenia medzi autorom, jeho tvorbou a javom, ktorý pomenúvame osamelosť, spájame s občianskym a literárnym osudom prozaika, dramatika, teoretika a publicistu Petra Karvaša v posledných troch desaťročiach. Vychádzame z pracovnej tézy, podľa ktorej sa jav osamelosť vo svojej náhodnosti, mnohorakosti, neustálenosti a premenlivosti, ovplyvniteľnosti aj univerzálnosti či typovosti stal ústredným dejovým aj myšlienkovým, kauzálnym a pointovým epicentrom Karvašovej krátkej prózy zverejňovanej od osemdesiatych rokov. Osamelosť, nazdávame sa, treba v súvislosti so spisovateľom Karvašom pochopiť ako kryhový termín, aj preto sa pridŕžame pri jeho obnažovaní predovšetkým autorovho konštruktívneho a racionálne motivovaného hodnotenia svojej občianskej aj autorskej situácie v rokoch normalizácie, ktorú zverejňoval v deväťdesiatych rokoch so zámerom dopovedať a ustáliť pomer medzi pravdou a vedomím skrivodlivosti nielen svojimi, ale i svojej generácie v dobovom literárnom živote.

Konferencie má svoju ústrednú tematickú ideu zopätú vo svojom historicko-politicky príznačkovy vymedzenom názve: normy normalizácie. Kultúrno-politicky aj literárno-historicky analyzované normy normalizácie sa majú však zvlášť odvíjať od skutočností literárneho života českej literatúry v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, ale situácia a prax v slovenskej kultúre sa v ústredných koordinátoch kultúrno-politických noriem, teda ich zavádzania a uplatňovania v praxi neodlišovali. Peter Karvaš z odstupe uvažuje o ich personalizovanom uskutočňovaní v národných literatúrach takto: „Ak konfrontujeme množstvo umelcov, napr. spisovateľov, ktorých na Slovensku nielen verejne pranierovali, literárne a publicisticky znemožňovali, ale aj „poslali k lopate“, t.j. prinútili ich zarábať si na chlieb relatívne nekvalifikovanou fyzickou robotou, s množstvom podobne postihnutých kolegov v Čechách a na Morave, než vyjdú nám neporovnateľné čísla. Kým tam našlo pomerne veľké množstvo kolegov prácu výlučne mimo kultúry v užšom zmysle slova... Pre mňa napr. ostali javiská neprístupné aj v čase, keď som už – po nekonečných ponižujúcich a neraz primitívnych a ignorantských schvaľovačkách – „smel“ publikovať krátke prózy a teatrologické práce..., pre mnohých ďalších ostali zarúbané noviny a povolené literárne časopisy s minimálnym okruhom čitateľov, iní publikovali pod kryciami menami a značkami. O veľkom počte prác a autorov sa nesmeli písať, bolo zakázané ich menovite verejne spomínať alebo citovať, zmizli, rozumie sa, zo školských osnov, ich knihy sa nesmeli dávať do výkladov, stiahli ich z knižníc atď... Naproti tomu i priamo „postihnúť“ spisovatelia uchytili sa z istej časti v redakciách, vydavateľstvách, ústavoch, pravdaže zväčša ako korektori, podúradníci, mimo svojich pôvodných revírov – beletrie, javíska, filmu, výstavných a koncertných sení atď.“¹

Karvaš spoluvytvára literárny život na Slovensku mnoho rokov. Isto aj preto zohrala v deväťdesiatych rokoch nemalú a svojím významom i ohlasom podstatnú úlohu jeho osobne statočná, hierarchizujúca a objektivizujúca pamäť na stránkach predovšetkým Literárneho týždenníka (1991, 1992) za seba i svoju dobu a generáciu, o čom všeličo napovedá aj jeho zmysel pre racionálne pomenúvanie dobového i prítomného spoločensko-kultúrneho kontextu a pre občian-

¹ Karvaš, P.: Odpoveď anonymom i neanonymom, Literárny týždenník 1991, č. 32.

sku aj autorskú realitu. Karvaš v čase rozjatreného osobnostného povedomia krivdy a potreby odčiniť ju, čo sa stalo aktuálnym želaním nejedného kultúrneho činovníka na začiatku deväťdesiatych rokov, urobil čosi iné: začal na stránkach kultúrneho týždenníka, no nielen tam, sumovať, čo ho priviedol aj k nasledujúcej – v súradniciach reality – hodnotiacej výpovedi so silne personálnym podtextom: „Či strach vybočíť z radu a stať sa sám predmetom zatratenia, či nádej a viera, že sa veci urýchlene napravia a uvedú na pravú mieru, či generálne ospravedlnenie všetkých prehmatov a skrivodlivostí, že totiž „Jietajú ívery, keď sa rúbe les“, či takmer hermetická bariéra na autentické a hodnoverné informácie, či jednoducho disciplína – čítaj: poslušnosť. Nech nás okrkne a odsúdi, kto bol bez viny. Ja som nebol. Ak veci domyslíme do paradoxných dôsledkov, nesieme – na Slovensku okrem hrstky – aj spoluzodpovednosť svojho druhu za obdobie, v ktorom sme sami boli zakazovaní a ostrakizovaní.“²

Azda nemožno a vlastne sa ani nedá, poznajúc Karvašove pohyby v literárnom a kultúrnom živote sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, odlúčiť spoločenský podnet a autorský zámer v jeho prozaickej tvorbe od spisovateľovho občianskeho imperatívu: „Nikoho nemožno celkom zbaviť zodpovednosti a ani mlčať o veci neslobodno a neradno.“³

Súbory kratších próz Petra Karvaša vychádzali počas rokov normalizácie, a predsa ako keby nezasahovali, vďaka mechanizmom oficiálneho literárneho života, do „želaného“ profilu dobovej literárnej tvorby. Isto má svoj význam, že práve vtedy Karvaš ponúka, popri iných svojich prácach, prozaické „humoresky“ a „kratochvíle“, do ktorých sústreďuje žánre na hrane umeleckého a odborného, publicistiky a dokumentu, ponúka fejtonáž a fejtóniny, fresku, dialóg, moralitu aj amoralitu, sondu, záznam, poviedku či osobne príznakové texty v kompozičnom tvare blokov próz: O význačných skutkoch mojich rodákov a mojich, či Poviedky šité na mieru a zovšeobecňujúco „otvorené“, aj preto aktuálne Ahistorické miniatúry (*Humoresky a iné kratochvíle*, 1984). Zdá sa, že sa tak dialo aj preto, lebo Peter Karvaš zatúľal predovšetkým seba medzi tých, „ktorí žili literatúrou, ktorých chlebom teda bolo či malo byť kritické myslenie.“⁴

Nazdávame sa, že sme pri jednej z osobnostných podstát Karvašovej autorskej ambície, ale aj pri zdroji jeho filozofických a etických noriem: mať silu umeleckými nástrojmi zverejniť diagnózy svojho racionálneho, vedomostne podkutého kritického myslenia so zovšeobecňujúcimi následkami pre súčasníka i spoločnosť, v ktorej musí žiť a jestvovať. O kritike a kritickom myslení uvažoval v Odpovedi anonymom i neanonymom III⁵ a stojí za to odtiaľ aktualizovať spisovateľove zásadné významové torzá: „Môj ideál kritika, právo na pravdovravnosť, čistým rezom oddeliť dobré od zlého,“ ale aj osobné imperatívne presvedčenie: „Kritik smie naozaj všeličo, ale nesmie byť smiešny“. Nazdávame sa, že do etického a profesijného priestoru epika a kritika patria aj jeho názory „o úcte“,⁶ o poslušnosti⁷ a do epického motívu rozvinutý problém s významovým aj konatívnym kontextom, ktorý podnecuje, no predovšetkým dokáže pomenúvať „slovo“.

Presviedčať o tom, že Peter Karvaš zostáva majstrom slova, by bola banalita, keby sám a vedome nepovýšil (i nezaťažil) slovo na svoju epickú aj dramatickú látku a problém, no zvlášť na argument v „sporoch“ filozofických, etických, psychologických, logických... Veď práve pre neho sa cez slovo zverejňuje aj ním rešpektovaná a vyhľadávaná individuálna diagnóza hodnoty ľudskosti aj so všeľudským imperatívnom (človek = slovo) bytia, ktoré on sám chápe za možné,

2 Karvaš, P.: Odpoveď anonymom i neanonymom II, Literárny týždenník 1991, č. 35.

3 Tamtiež.

4 Tamtiež.

5 Karvaš, P.: Odpoveď anonymom i neanonymom III., Literárny týždenník 1991, č. 37.

6 Karvaš, P.: O úcte, Literárny týždenník 1992, č. 51.

7 Karvaš, P.: O poslušnosti, Literárny týždenník 1992, č. 38.

len keď sa deje „v súlade so sebou samým“.⁸

Teda k slovu, k súladu bytia so sebou samým (osobnostným, individuálnym, špecifickým) a k schopnosti kriticky myslieť sa Peter Karvaš upál vo svojej próze cez autorského a personálneho rozprávača. Námet, jeho komorná dejová, nesujetová epizácia patrí v Karvašovej próze do „hermetického“ priestoru (funkcia, mechanizmus administratívnej moci, moloch plurálu atď.) odosobnenej spoločenskej (idea moci, vlády funkcií, odludštenia rozhodnutí a funkcionárov) hluchoty, byrokracie, hlúposti a schválnosti, kde má všetko v rukách spoločnosť spravujúca moc, násilie odvodené z funkcie, bezvýhodiskovosť pre premýšľajúceho, talentovaného, mravného a cítiaceho človeka, čo chce z bludného kruhu von (jav – rozhodnutie – realizácia), jednoducho všadeprítomná sieť absurdity a absurdností v ľuďoch a z ľudí, rezignácie na rozum, odbornosť i logiku ľudského postoja (etika), činu (pozitívne, racionálne, etické), vzťahu k času (pamäť, dejiny), kde sa vedomé vyčlenenie z davu (so zámerom uplatniť svoju odbornosť, ľudskú identitu, etiku vzťahu, puto rodiny) či zotrvanie v ňom stáva cestou do ničoty.

Peter Karvaš vo svojich posledných textoch, kde znova nechýbajú sémanticky príznakové a svojím výberom jednoznačné názvy *My čo nechceme byť menovaní* (1992) a *Velikán čiže Život a dielo profesora Bagoviča* (1993) – raz v poviedkovom tvare a druhý raz v románe – ponúka v role leitmotívu (jednotlivcovo poddanie sa variovanému molochu moci) analýzu javu osamelosť (spravidla ide o existenciálny a eticky motivovaný obranný postoj). Vyššie sme naznačili, že pre Karvaša osamelosť je jav – stav štrukturovaný a patrí – v jeho próze – do poznania psychológie práve tak ako do filozofie, do etiky rovnako ako do logiky. Jav – stav, obrana – útok zachytené cez osamelosť môže byť latentná situácia, ktorú vyvolala moc a jednotlivec zmietajúci sa v jej sieti, čo už nemá cez hocikako uchopenú príležitosť napokon možnosť uniknúť jej.⁹ Lenže osamelosť sa v románe *Velikán* predstavuje v role dôsledne budovanej životnej (úspešnej) filozofie a (nebezpečnej) kariéry v profesii, ktorej sa možno vzoprieť, ale nemožno ju rozvrátiť (ani smrť nemá tú moc). Za pozornosť stojí azda i to, že osamelosť domyslená ako parazit prerastla v Karvašových prózach do všeobecnej nákazy mravov, emócií, do univerzálneho životného pocitu, ba viac, do poznania intelektuálov a tvorivých ľudí, z ktorej niet úniku, napríklad ani v takom alibistickom predsavzatí, akým je personálna inštrukcia: staraj sa len o svoju robotu! Azda je motív osamelosti – nutnosti, pochopený ako nevyhnutnosť a vnútená štylizovaná rola na pokojné prežitie o to obľudnejší, že uniká akejkolvek emocionalite cez sujet, sprostredkúva sa len optikou jednotlivca (postava, rozprávač), konštruuje a rekonštruuje sa bez zbytočného sekundárneho zdôvodňovania či argumentovania. Jednoducho pôsobí vo svojej univerzálnej mravnej a bytostnej obľudnosti: „No vykonal som, čo sa odo mňa žiadalo, vediať dobre, že ako zakaždým od môjho nástupu do funkcie eventuálne fiasko a vôbec všetky následky padnú samospádom na moju hlavu.“¹⁰ Vždy však, ba výlučne iba proti ľudskosti a osobitosti jej nositeľa: „Stíhal ho s dôslednosťou, akej bol schopný iba on. Keď Klen poslal skladbu do nejakej súťaže, Dušan ju v porote potopil a na akýkoľvek pokus ju odmeniť odpovedal útokom. Zarúbal mu filharmóniu i rozhlas, torpédoval každú premiéru, na ktorú dočiahol. Tie, ktoré nevládal znemožniť, roztrhal v tlači na franforce a opakoval sa známy obraz: Nikto sa neodvážil pochváliť, čo popravili v Pravde. Ako sa u nás robili kariéry na základe jediného telefonátu alebo posudku, tak sa jediným posudkom umelec pochoval, nepamätáte sa?“¹¹

⁸ Karvaš, P.: O úcte, Literárny týždenník 1992, č. 51.

⁹ Napr. v prózach *Schvaľovanie sedmičky*, *Premeny priazne*, *Návšteva zhora*, *Vec, ktorá nemá logiku*, *Trápenie zákonodarcu*, in Karvaš, P.: *My čo nechceme byť menovaní*. Bratislava 1992.

¹⁰ Karvaš, P.: *Návšteva zhora*, in *My čo nechceme byť menovaní*. Bratislava 1992, s. 71.

¹¹ Karvaš, P.: *Velikán čiže Život a dielo profesora Bagoviča*. Bratislava 1993, s. 37.

Peter Karvaš rozprávačským postupom a latentným autorským zámerom demonštruje (aj v role odkazu, poznania, inštrukcie) vo svojich prózach cez osamelosť (a jej variácie) lineárne vedenú intelektuálnu hru slova a zo slova, kde sa od jej účastníka (čitateľa) žiada jediné, aby sledoval postupné „nabaľovanie“ sa na počiatku jasného etického postoja rozprávača cez nedorozumenia, krivé zámery, paradoxy aj po jeho účasť na nepriepustnosti absurdnosti „novej“ situácie, ktorá komusi „hore“ vyhovuje. Čitateľ sa opakovane, od prózy po ďalšiu – dodatočne učí poznať, obnažiť a porozumieť mechanizmu premeny zdatného jednotlivca na „súčiastku“ spoločenského stroja na manipuláciu a na súkolesie zastrašovania, teda zúčastňuje sa na postupnom budovaní jednotlivcovej prispôsobivosti a pragmatizmu. Monodrámy intelektuála na leitmotív osamelosť sú spätnými diagnózami doby, do ktorej s príčinami aj následkami Peter Karvaš patrí ako jej produkt i obeť. Nazdávame sa, že treba považovať Karvašovú prózu i jeho publicistiku posledných rokov za vklad do rovnovážneho, trpeziveho a racionálneho, objektivizujúceho poznania mozaiky, jej súvislostí, náhod i logických riešení nedávnej minulosti a predovšetkým živej prítomnosti.

Červená knihovna pod normalizačním tlakem

V závěru Fričova filmu Pytlákova schovanka, bravurní a dodnes divácky úspěšné parodii schémat červené knihovny, odhazuje jeho protagonista Oldřich Nový demonstrativně svou masku filmového milovníka, obrací se přímo k divákovi a hovoří o právě zparodovaném žánru jako o nástroji ohlupování mas. To není laskavý a shovívavý úsměv nad předvedenými schématy, nýbrž bojovný výsměch. Není divu. Psal se rok 1948 a červené knihovně, tak jako ostatně většině žánrů populární četby, právě zvonila hrana. „Byl to čas hluchý, prázdný a beznadějný,“ vzpomínala po létech Maryna Radoměrská, bezesporu první dáma naší meziválečné červené knihovny. „Ještě jsem dokončila svůj poslední román *Maminka z papíru* a zavřela ho do zásuvky psacího stolu. A to byl konec všech iluzí o úspěšné spisovatelské dráze.“¹

Nepřipisujme ovšem tažení proti tzv. braku jenom prudkým politickým změnám. Vždyť volání po zkvalitnění lidové četby k nám zaznívá až z hloubi 19. století, přičemž s postupující komercializací této produkce nabývá na intenzitě a rozhodnosti. Po celé meziválečné období se vedly, zejména mezi pedagogy a knihovníky, kteří se v terénu nejbezprostředněji setkávali se čtenářskými preferencemi, vášnivě diskuse o komerční četbě, v nichž slova jako zamezit, zakázat či zlikvidovat zaznívala zcela běžně. Jenže – v podmínkách volného nakladatelského podnikání, pragmaticky se řídicího zákonem poptávky a nabídky, byly uvedené proklamace pouze hlasem volajícího na poušti. Po únoru 1948 se však situace zásadně změnila. Dlouholetý sen uvědomělých knihovníků, pedagogů a kulturních čtenářů – vymýcení veškerého braku – bylo náhle možno prakticky uskutečnit.

Poúnorová vydavatelská praxe tedy rázně zlikvidovala svazky, vázané v podezřele červeném plátně, či ozdobené barvotiskovými obrázky. Žánrové principy červené knihovny však těžko mohly takto naráz a beze stopy vymizet z nově vydávané literatury. Vždyť zamilovaná četba pro ženy byla od samotného počátku prorostlá s „velkou“ literaturou a místy do ní přecházela, či o to alespoň usilovala. Nešlo proto dost dobře vést chirurgický řez, jenž by spolehlivě oddělil umění od braku.

Doba ovšem zprvu byla pro uchování zmíněných principů krajně nepříznivá. Padesátá léta byla érou velkého budování a pro tak nicotnou a ryze privátní záležitost, jako je láska, v nich rozhodně nebylo místo. Ale ani šedesátá léta se svým úsilím o deheroizaci skutečnosti a o střízlivý pohled na realitu socialismu nevytvořila příznivé klima pro pěstování „opravdového“ milostného románu, neboť to byla doba „směšných lásek“ a nikoli velkých citů. Teprve v sedmdesátých letech došlo v rámci úniku oficiálně vydávané literatury k „nezávadným“ tématům k oživení prózy zabývající se líčením privátních lidských citů. Nadto se po dlouhé době, kdy literatura byla střídavě zbraní a detektorem pravdy a lži, aktualizovala její dosud zavrhaná relaxační funkce – v normalizačním bezčasí se próza více než kdy předtím stávala četbou pro oddech, únik a zapomnění.

¹ Večery pod lampou 1992, č. 5, s. 61.

Příznivou okolností pro oživení žánrových principů červené knihovny se stal i výrazný nástup ženských autorek, jež se na žebříčku masové čtenářské popularity záhy vyhouply hodně vysoko. Šlo zejména o Valju Stýblovou, Jaromíru Kolárovou a později pak Zdenu Frýbovou (ta je ovšem fenoménem poněkud jiného řádu, neboť u nás již v osmdesátých letech, kupodivu zcela nerušeně, začíná vytvářet bestsellerovou četbu západního typu).

Z pochopitelných důvodů ovšem nelze očekávat, že tyto reliktů červené knihovny nějak zvlášť byly do očí a upozorňovaly na sebe. Naopak – vesměs byly maskovány kontaminací s rysy žánrů jiných, povýtce seriózních.

Co to znamenalo v praxi? Podívejme se na jeden konkrétní příklad, který je do značné míry modelový. Jde o román Jaromíry Kolárové *Chtěla bych ten strom* z roku 1984, který se ve své době hojně četl, jistě i ženami, které dnes dají přednost Večerům pod lampou, tehdy však rády vzaly zavděk prózou, byť jen vzdáleně připomínající červenou knihovnu.

Kolárová zvolila, asi ne náhodou, jednu z „nejvykřičenějších“ fabulí tohoto žánru: mladá sekretářka se zamiluje do svého šéfa a on do ní. Autorka jako by chtěla napsat variaci na tento věčně zelený příběh ženské četby, ovšem variaci literárně zušlechťenou a provokující čtenářky také k jistému zamyšlení nad zákruty reálného života. Podobně si ostatně již dříve počínala její největší konkurentka Valja Stýblová, když ve svém úspěšném románu *Nenávidím a miluji* (1969) o lásce profesora a jeho žačky oživila jedno ze základních schémat meziválečného dívčího románu.

V románu Jaromíry Kolárové je ovšem všechno nějak jinak než v nefalšované červené knihovně. Ředitel Bezděka je nevzhledný a hrdince se po celou dobu jejich vztahu spíše fyzicky hnusí, než aby ji přitahoval. Je pro ni také příliš starý: věkový rozdíl třiceti let signalizuje spíše problémy než šťastný konec. „Podivný“, asymetrický vztah také končí tak, jak je to podle psychologických zákonitostí nezbytné: naprostým krachem a poznáním, že tu šlo o oboustranný omyl. Absencí happyendu jako by autorka chtěla stvrdit příslušnost svého románu k „hodnotné“ literatuře, zcela v duchu nepsaného zákona, kdysi žertovně zformulovaného Karlem Čapkem, že „čím vyšší je literatura, tím horší je konec románu. Zločin a trest se nekončí rozkošným dělátkem, Paní Bovaryová není zakončena svatbou“.²

Možné reminiscence na konvenční zamilovanou četbu má ostatně oslabit už název románu, v němž není položen důraz na lásku, nýbrž na hrdinku a proces jejího zrání. „Chtěla bych ten strom“, říká Zuzana v klíčovém okamžiku sebeuvědomování a tato její replika se ocitá i v titulu románu, hlásíc tak jeho spřízněnost s psychologickou prózou. Pro srovnání dodejme, že jedna z próz současných Večerů pod lampou, zpracovávající obdobné téma, se jmenuje *Byl ale ženatý*. Titul je tu jednoznačnou vinětou červené knihovny.

Milostný příběh Jaromíry Kolárové má vzhledem k žánru červené knihovny poněkud atypickou podobu i průběh, byť má s ním pochopitelně rovněž mnoho společného. Nadto je ovšem „zaobalen“ do podrobně prokresleného obrazu prostředí, jenž tu má, na rozdíl od praxe červené knihovny, svou autonomní platnost. Prostor románu je zalidněn mnoha postavami, které prožívají své vlastní osudy, a vtahují sem rozličné dobové problémy, počínaje ekonomickými potížemi pozdního socialismu (těm se ředitel Bezděka trápí dokonce i v manželské ložnici), přes konzumní zaměření mladé generace, projevující se i v jejich intimním životě, až po veksláctví a distribuci drog. Tím vším román inklinuje k „obrazu života“ a tedy k žánru společenského románu, v mnohém červené knihovně protikladnému.

Jak vidno, autorčina snaha zůstat přes veškeré úsilí o čtivost v teritoriu umělecké prózy, spolu

2 Čapek, K.: Poslední Epos čili román pro služky, in: Marsyas čili na okraj literatury. Praha 1971, s. 164.

s dobovými normami, zavrhuje literaturu jako pouhý nástroj relaxace, vedly svorně k oslabení souvislosti románu s tradicí červené knihovny. Banálnímu milostnému příběhu se dostalo psychologizujícího pozadí, byl zasazen do poměrně důkladně vykresleného společenského rámce a jako takový se vešel do soustavy dobových norem, aniž přitom zcela ztratil čtenářskou přitažlivost.

Autoritativnost těchto norem se ještě daleko silněji než ve fázi vzniku románu (kde zřejmě nebyla v nijak příkrém rozporu s autorčinou vlastní intencí) projevila při jeho recenzování. Snad jen časopis *Nové knihy* si troufl napsat, že jde prostě o milostný příběh poněkud atypické dvojice, dobře věda, že tak knize nejlépe zajistí dobré čtenářské přijetí.³ Většinou recenzentů se to však zdálo být příliš málo. A tak, i když takřka všichni konstatovali banálnost a obehnanost námětu (nejednou se zřejmými rozpaky) a i když vyzdvihli čtivost posuzovaného díla, úporně se snažili najít v něm také nějaké závažné umělecké poselství. To spatřovali střídavě v konfrontaci postojů dvou generací,⁴ v řešení palčivých otázek soudobé rodiny,⁵ v obrazu dělného a poctivého mládí,⁶ či dokonce – paradoxně vzhledem k tomu, o čem román vlastně pojednává – v obhajobě socialistického způsobu života.⁷

Nasazenému kritickému rastru se programově vzepřel pouze Jan Lukeš,⁸ jenž nepokrytě prohlásil, že autorka jen literárně nepřilíš dovedně omílá stokrát napsané (podobně ostatně ohodnotil i román její konkurentky Valji Stýblové *Nevěra*). Nicméně i on vlastně přejal optiku svých protivníků, neboť podiv nad omletostí tématu by byl na místě v případě pokusu o závažnou uměleckou výpověď, nikoli u prózy zúrodňující (jak Lukeš správně postřehl) tradici červené knihovny, odjakživa přece založené na variačním principu.

Uvedené dezinterpretace ovšem nutně musely způsobit zmatek v hlavách nebohých čtenářek, které přece jasně rozpoznaly, že tu jde především o atraktivní milostnou historii, a proto ostatně tento román četly. Proti upřílišněnému zdůrazňování společenského rámce příběhu se proto v *Tvorbě* ozvala Naďa Klevisová, neboť správně vytušila, že takto vedené interpretace vlastně autorku v očích řadových čtenářek poškozují.⁹

Sama Kolářová se těmto dezinterpretacím tendencím nijak zvlášť nebránila. Sice v rozhovoru pro *Tvorbu* prohlásila, že svým románem chtěla hlavně varovat před uzavíráním věkově nerovných sňatků (čímž nepřímou naznačila, že je bláhovostí hledat v něm něco víc než milostný příběh),¹⁰ ale otevřeně se o své autorské intenci vyslovila až v roce 1990.¹¹ Tehdy uvedla, že svým románem chtěla ukázat současným dívkám, zbytečně propadajícím hrůze ze staropanenství, kam vede jejich snaha vdát se za každou cenu, ať je partner jakýkoli (tím se teprve zpětně objasňuje nápadná Bezděkova odpudivost, jinak dost těžko pochopitelná). A ještě o čtyři roky později pak prozradila to, co nemohl tušit nikdo: že námět jejího románu má hluboký autobiografický základ, že tedy vznikl také proto, aby se autorka vypsala z nejtrýznivějšího zážitku svého života, po dlouhá léta tabuizovaného.¹² Na tak výrazném nesouladu mezi tvůrčím záměrem a kritickými interpretacemi měla ovšem značný podíl sama autorka, neboť svou intenci v románu zamlžila předstírá-

3 -jíž-: Chtěla bych ten strom, *Nové knihy* 1984, č. 41.

4 Jaga, S.: Strom – metafora života, *Nová svoboda* 30. 7. 1985.

5 Vlašín, Š.: Marnost ženského snu?, *Rovnost* 1. 11. 1984.

6 Rafaj, O.: Románová studie o dnešním mládí, *Literární měsíčník* 1985, č. 3.

7 Heřtová, J.: Krásný složitý život, *Tvorba* 1984, č. 49.

8 Lukeš, J.: Nevěra a žárlivost, *Svobodné slovo* 31. 1. 1985.

9 Klevisová, N.: Z nepovinné četby, *Tvorba* 1984, č. 51.

10 Klevisová, N.: Až do konce jít a zpívat (rozhovor s J. Kolářovou), *Tvorba* 1984, č. 35.

11 Kolářová, J.: Pouť za ženskou hrdinkou, Praha 1990, s. 77–78.

12 Černík, M.: 33 životů. Praha 1994, s. 188.

ním, že jí nejde ani tak o příběh nerovné lásky, jako spíš o komplexní analýzu stavu soudobé společnosti.

Zbývá otázka, nakolik toto upřednostnění obrazu doby před příběhovostí bylo projevem vlastní autorské vůle Jaromíry Kolářové a nakolik bylo pouze respektováním dobových norem. Snad nám přitom pomůže, podíváme-li se, kam se její tvorba ubírala poté, co normy normalizace definitivně padly. Zjistíme zajímavou věc: Jaromíra Kolářová se stala autorkou červené knihovny.

Novou spisovatelčinu orientaci hlásí už titul jejího prvního polistopadového románu, jenž není z rodu poetizujících názvů typu *Chtěla bych ten strom*, či *Naděje má hluboké dno*, nýbrž lakonicky hlásá: *Láska hory nepřenáší* (1992). Název druhého románu je ještě čitelnější, neboť od konstatací přechází k výzvě: *Nebojte se lásky!* (1994) Titulu už tedy v obou případech nedominuje „ušlechtilý“ přírodní symbol, naznačující, že půjde o dílo umělecké, nýbrž slovo láska, jež spolu s barevnou fotografií na obálce, zachycující objímající se dvojici, nenechá čtenářky na pochybách, oč tu hlavně půjde. Jak vidno, nelitostné poměry současného knižního podnikání vedly nakladatelství Erika i autorku k pragmatičnosti, hodné jejich prvorepublikových předchůdců.

Jestliže v dobách předlistopadových usilovala autorka o to, aby se její milostný příběh pouze podobal červené knihovně, ale byl v zásadě něčím jiným, nyní jí jde naopak o to, aby skutečně červenou knihovnou byl. Rozumí se samo sebou, že hrdinčin vyvolený z prózy *Nebojte se lásky!* není fyzicky odpudivý, jako nebohý ředitel Bezděka z románu *Chtěla bych ten strom*: „Držel se hodně zpříma, chodil úpravně oblečený, chování měl vybrané. Líbila se jí jeho ušlechtilá hlava, jeho tvrdé, ocelově šedé vlasy v krátkém sestřihu.“¹³

Je zřejmé, že láska k tomuto muži nemůže být omylem. A jestliže by přece jenom někdo pochyboval o žánrovém charakteru sledovaného románu, pak jej definitivně přesvědčí podoba jeho závěru:

„Proč mlčíš, Aničko?“

„Máš mě rád?“

Přitiskl ji blíž k sobě.

Na stíny květů neslyšně slétl světlý lišaj. Slova jsou zrádná, pomyslí si Lord, noční motýl a mūra znamenají totéž, a přece pojem vyvolává jednou libý a jednou nelibý pocit. Zatoužil najít správná slova pro Annu, žádné mu nepřípadalo dost dobré, znal se, věděl, že neuspěje.

„Abych mu dala život a pak mu nebránila žít, z toho mám strach, Stando.“

„Ze mne ne? Já jsem totiž pedant. A navíc žárlivý.“

„Taky prehlivý.“

Políbila ho na ústa. Nemotorně ji objal jednou rukou.

Ještě dlouho, až do hvězd, seděli vedle sebe a předávali si navzájem své teplo, mlčení je sblížovalo. Zůstali tam, i když se měkce snesla jemná sprška deště a šelestila v listí.“¹⁴

Proti takovéto podobě happyendu by nemohl nic namítnout ani ten nejpedantštější ochránce žánrové čistoty červené knihovny. Obsahuje totiž naprosto všechny příznakové komponenty: explicitní vyznání lásky, objetí a polibek milenců, to vše zarámováno do přírodní scenérie s jejími

¹³ Kolářová, J.: *Nebojte se lásky*. Praha 1994, s. 58.

¹⁴ Tamtéž, s. 146.

nejtradičnějšími atributy (noc, květy, hvězdy). A setkáme se tu dokonce i s oním Čapkem zmiňovaným „rozkošným děťátkem“, byť zatím pouze v podobě nesmělého příslibu do budoucnosti. Takto modelovému zakončení se dovednější autorky červené knihovny třicátých let už většinou vyhýbaly. Kolářová si to však po padesátiletém vakuu může dovolit, neboť tím demonstruje i návrat k jisté žánrové tradici.

Na první pohled vypadá ona polistopadová proměna Jaromíry Kolářové jako konverze, vyvolaná ryze vnějšími vlivy, zejména prudkou změnou vydavatelských poměrů, jednoznačně preferujících konzumní produkci. Jenže – neznamenají ve skutečnosti ony dva polistopadové romány Kolářové návrat k jejím začátkům? Vždyť jejím debutem přece nebyl román *Jen o rodinných záležitostech*, jenž jí vtiskl image společensky angažované autorky, nýbrž zapadlá (a jistě záměrně nepříliš připomínaná) próza *Psala jsem pro tebe* (psáno za okupace, vyšlo 1946). Tato rozcitlivělá a lyricky přebujelá zpověď ženy, jež se vyznává své nemanželské dceři z celoživotní erotické chtivosti a přelétavosti, rozhodně do oblasti ženské četby patří. Skoro to sugeruje myšlenku, že Kolářová byla vlastně svým bytostným určením autorkou pro tento žánr jako stvořenou, a že to byly pohnuté okolnosti jejího života i celkové společenské klima, jež ji odvedly někam jinam. Když se pak toto klima prudce proměnilo, jako by se autorka, rozkolísaná nastalým chaosem, utekla k jistotě věčně stejného příběhu lásky.

Jisté je jedno. Jaromíra Kolářová je dnes takřka jedinou autorkou, jež je s to důstojně navázat na své předchůdkyně a vytvořit současnou četbu pro ženy, aniž by přitom musela opisovat ze zteřelých svazků a křísit zašlý svět první republiky, jako to činí většina externistů Železného Večeru pod lampou, chabě se pokoušejících o renesanci tohoto žánru. Jistě, z hlediska jejího někdejšího literárního postavení to může být vnímáno jako degradace. Avšak při pohledu na to, jaká je úroveň toho, co se dnes ženám nabízí ke čtení (a co také reálně konzumují) zdaleka nejsem přesvědčena o tom, že je to pro literární snažení této zkušené autorky zcela nicotný cíl.

K české poezii sedmdesátých let

Lyrika je bezprostřednějším odrazem určité doby, její atmosféry a možností, než próza, jejíž tvorba vyžaduje delší úsilí a připouští možnost většího kombinování, případně zastírání. Básník, i ten méně nadaný a schopný, bezděčně prozradí ze svého postoje k době víc, než prozaik a dramatik.

Šalda kdysi prohlásil o konci devatenáctého století, že to byla doba soumravná, ale domnívám se, že období nástupu jeho generace mělo v sobě více světla a bezesporu i volnosti, než to, co po vzepětí velkých nadějí v roce 1968 dolehlo na českou kulturu s nástupem husákovských a biřakovských prověrek. Rozhostila se beznadějí, únik do relativně bezpečného privatissima nebo do zahraničí. Těsně po roce 1970 ještě někde vyšly z tiskáren sbírky neovlivněné tzv. normalizací, ale přibližně od roku 1972 se vydávaly jen věci autorů prověřených nebo výjimečně aspoň připuštěných na milost. Pak se mohly objevit i houfy básníků čtvrtorádkových, jako Jitka Badoučková, Rudolf Bařinka, Vladimír Farský, Jarmila Hanzálková, Václav Ječný, Pavel Kovář, Oto Řídký, Jiří Václav Svoboda, Josef Šplíchal, Jaroslav Valenčík, Luboš Zelený a řada dalších snaživců, kteří měli zaplnit předtím vypleněné oficiální poetické nebe.

Návrat skutečných básníků, až na Viléma Závadu, který se záhy aspoň vnějškově konformoval s novými oficiály, se v sedmdesátých letech nekonal. Seifertovi až v roce 1979 vyšel *Deštník z Piccadilly*, Skácel ani Holub nevycházeli vůbec. Z Holana byla v roce 1975 připuštěna jen reedice tří starších sbírek s názvem *Tenkrát...* Ale nastala konjunktura pro rychle, ale nikoliv bez nadání tvořícího Miroslava Floriana, Václava Honse písničím bez morálních skrupulí svazky *Únor* (1973) a *Lenin* (1977), pro Josefa Jelena osaměle tančícího v jakémsi vyprázdněném myšlenkovém vakuu, nebo pro Jana Pilaře, Donáta Šajnera, Jiřího Taura a jiné takzvané politicky uvědomělé. Tedy doba pustá, vskutku soumravná, mrazivě chladná a zároveň plná hemžení paradoxních básnických figurek.

V dalším výkladu se krátce dotknu typologie názvů básnických sbírek, jež v normalizační epoše sedmdesátých let mohly vycházet, a všimnu si, jak dva mladší básníci dobré úrovně, Petr Skarlant a Josef Peterka, reagovali na tuto dobu.

Pro srovnání uvedu několik typických názvů z období mezi dvěma válkami, jež charakterizují básníkův postoj ke světu. U Nezvala jsou to většinou názvy víceslovné, plné poetické tajemnosti, jako *Básně na pohlednice* (1926), *Dobrodružství noci a vějíře* (1927), *Básně noci* (1930), *Skleněný havelok* (1932), *Sbohem a šáteček* (1934). Seifertovy názvy povahy jmenné mají rovněž symboliku jistého tajemna, *Město v slzách* (1921), *Jablko z klína* (1933), nebo jeho názvy povahy větné vyjadřují jistou osobní naléhavost, neřku-li občansky vyhocené hodnocení: *Slavík zpívá špatně* (1926) a *Zhasněte světla* (1938). Jen u Halase, reagujícího především na atmosféru úsně třicátých let s jejich tušeným příznakem války v pozadí, jsou strohé jednoslovné názvy *Sépie* (1927), *Tvář* (1931), *Hořec* (1933), *Dokořán* (1936), za války mnohoznačné *Ladění* (1942).

Pokud nacházíme podobnou strohost v jednoslovných názvech oficiálně vydaných sbírek v sedmdesátých letech, jde nesporně o výraz hledání orientace, o snahu pojmenovat jistý elementární stav, který má daleko k rozevláté poetice. Tedy stav jisté přizemnosti, snad opatrnosti: *Zrození* (1976) u Jany Moravcové, *Přibližování* (1978) u Františka Valoucha, *Dohlédnutí* (1973) u Donáta

Šajnera, *Pokušení* (1976) u Václava Ječného, *Proudění* (1971) u Klementa Bochořáka, *Zrcadlení* (1973) u Ilji Barta, *Upamatování* (1970) u Donáta Šajnera a *Vrásnění* (1979) u Dušana Žváčka. Jen strohý název a nic více, jen neprozrazovat na sebe víc, než je přípustno. Některé názvy vyjadřují stejně stroze jisté spíše křečovitě vlastnosti: *Křehkost* (1976) a *Strmost* (1977) u Vladimíra Brandejse, *Nepřetržitost* (1970) u Zdeňka Šeříka.

Názvy větné povahy jsou v sedmdesátých letech někdy nasládlé zvetšelé a opět v podstatě nic nevyjadřující, jako *Než dokvete vřes* (1978) a *Pohládit růži* (1979) u Arna Krause, *Posláno po větru* (1974) Jarmily Hanzálkové, *Co řeklo slunce* (1975) u Donáta Šajnera, *Když ptáci létají* (1974) u Horymíra Zelenky. Některé vyjadřují utkvělou nutnost jít: *Od moře přicházím* (1977) Jany Moravcové, *Co si beru na cestu* (1975) u Ivana Skály, *Kroky neodcházejí* (1974) u Karla Bodláka, *Kdybychom nechodili po cestách* (1976) u Michala Černíka, *Odkud přichází hudba* (1976) Aleny Vrbové. Některé názvy větného charakteru chtějí naznačit kvaziaktivní občansko-politickou angažovanost: *Mít lidem co říci* (1976) u Oto Řídkého, *Byl tenkrát v zemi máj* (1975) u Václava Honse, *Už roste slunce* (1975) u Aloise Hůlky, *Zazvoň u mých dveří* (1977) u Vlastimila Školaudyho nebo u Karla Sýse dokonce jakýsi posun k poetičtější rovině *Nadechni se a leť* (1977).

Pro charakteristiku sedmdesátých let je také typický osud Petra Skarlanta a Josefa Peterky. Oba se značnými přísliby debutovali ještě v šedesátých letech, starší Skarlant (1939) roku 1969 (*Výřezávaný osel*), mladší Peterka (1944) značně dříve již v roce 1964 (*Lití olova*). Není zde místo na hlubší charakteristiku jejich tvorby, všimnu si jen sbírek z počátku sedmdesátých let, zachycujících ještě atmosféru jejich nesešňorovaného básnického nástupu, a typické tvorby pozdější jako reakci na tvrdé postuláty normalizace.

Troufám si říci, že předpoklady být osobitějším básníkem měl Josef Peterka. Jeho sbírka *Krušná* z roku 1970¹ má zřetelnou halasovsko-holanovskou orientaci, se slovní drsností a protisrstností, s nedopověděnými náznaky, s odpovědným potězkáváním holých slov, s nečekanými oxymorickými vazbami. Do jeho básnického světa tehdy patřil základní pocit vyvázanosti z běžného typu života, bylo to prostředí, v němž se pohybují (v básni Čarodějní muži) bytosti „s kohoutím hřebem“, jsou to muži „co se ráno zachumlávají“, a jim „vzácně zpívajícím, jenom v úzkosti, / ozvala se v kolnách přeludná světla“. Všechno je u něho v neočekávaných vztazích, realita se bortí do iracionálních dimenzí, i při vědomí, že básník v sobě stále podle svého původu nosí venkovana. V básni Ač pohyb zevnitř ven zachytil vlnění něčeho, co nepojmenovává, co táhne dědinou: „Je způsobeno asi kameny, / které se valí od základů pryč, / snad voda úkrytná / se zjevuje.“

A pak se Peterka zapojil do sfér tzv. normalizace, stal se jedním z oficiálních básníků, glosátorem politicky usměrňované kultury a funkcionářem vybrakovaného Svazu spisovatelů. Pohlédme, jak se jeho nová pozice projevila ve sbírce *Obrana příchozích* z roku 1978.² Milan Blahynka³ ji považoval za dílo, které mělo iniciativní význam pro rozvoj české poezie druhé poloviny sedmdesátých let. Že ji z celkového hlediska vzato přecenil, je nabíledni, ale přesto ve své době byla chápána jako doklad nové kvality české poezie, jež měla prezentovat úspěšnost tzv. normalizace v literatuře.

Peterka se zde vědomě přiklání k některým oficiálním tématům, jako adorace rodné země, ateistické vyznání, obdiv k vojákům pohraniční strážce, motiv terezínského koncentráku, dojmy

¹ Dřevoryt na obálce J. Altmann, typografie O. Hlavsa. Praha 1970. Čs. spisovatel, edice Nová poezie, 1. vydání, 84 s.

² Typografie C. Istlerová. Praha 1978, Čs. spisovatel, edice České básně, 1. vydání, 80 s.

³ Heslo Josef Peterka ve Slovníku české literatury 1970–1981, Praha 1985, s. 269–270; heslo Josef Peterka ve slovníkové příručce Čeští spisovatelé 20. století, Praha 1985, s. 457–459.

z Vietnamu po americkém bombardování, vzývání S. K. Neumanna aj. Ale vedle toho zůstává přirozená a trvalá linie Peterkova venkovanství, nejen v básních Ořkovská („Mé snění je sem zařato“), nebo Venkovani, Předjaří a další, ale též v básni Pražský chodec 1975 se cítí stále vesnickým poctivcem. Jen výjimečně zde objevíme původní Peterkovu poetiku z šedesátých let s jejími temnými náznaky, vzdálenou od reality, je to třeba báseň Poutníci.

Nechci se více věnovat rozboru sbírky Obrana příchozích, jen uvedu, že tzv. ideovější témata jsou zpracována s náznaky frázovitosti. Peterka se zřejmě musel nutit do takových básnických postojů. Uvedu v této souvislosti několik citátů z básní, v nichž Peterka – přece jen básník se značným nadáním – podvědomě vyjevuje stav své duše v době pokročilé normalizace. V básni Axiómy je to zcela zřetelné: „Nač musíš myslet, je i živobytí, / při kterém jektává se zubama, / i pravda šumící až na vrcholcích lip.“ A dále: „Co s poezií, kde se umlčuješ, / za vypočtenou moudrost nezápalnou / pro jistotu se dáváš do závorky?“ Anebo v básni Vzývání poezie v jednatřiceti: „Bída? Znamená nebýt svůj, / nepřiznávat si, jak jsem pustý.“ Pochopitelně Blahynka a jiní tendenční vykladači mohli právě tyto pasáže chápat jako Peterkovo distancování od minulého typu jeho poezie z šedesátých let, ale v kontextu dnešního poznání vidím v těchto verších naopak přiznání morální bídy skutečného básníka, jenž byl svolný nechat se zneužít jako vlajková loď těžce vydupávané poezie normalizačního období.

Případ Petra Skarlanta, rovněž autora s nespornou uměleckou kultivovaností, má poněkud jiné dimenze. Ten nemusel změnit typ své poezie, jeho vůdčím motivem byla erotická láska ve všech podobách, s dílčími návraty do kraje dětství a přetrvávajícího pocitu blízkosti matky, i zemřelé.⁴ Jeho ediční nástup se kryje s generací Karla Sýse a Jiřího Žáčka, v knize *Post skriptum aneb Spisovatelem snadno a rychle*⁵ přímo uvádí, že za své sourozence považuje Karla Sýse, Václava Hraběte a Jaroslava Čejku. Skarlant, nejprve utíkající přes Švýcarsko do Paříže a pak se vracějící do normalizované Prahy, byl rychle vzat na milost a v souručenství politicky exponovaných soupeřníků Sýse a Čejky měl stále volné ediční pole, ačkoliv ve své tvorbě měl daleko k tzv. občanské poezii.

Jemný erotismus provázel Skarlanta po celá sedmdesátá léta, nejprve vyšla *Hebká kůže* z roku 1972,⁶ následujícího roku *Kdo jde po dně budoucího jezera* a *Ústa spojená pro štěstí* v roce 1977. V podstatě to byla až biedermeierovsky poklidná cesta, bez výčitek svědomí vůči umlčeným, ale zároveň bez násilné snahy plout v proudu tzv. angažované poezie. Skarlant byl trpěn a přijímán, stejně jako v próze Vladimír Páral, autor podobného monotematicky erotického zaměření.

Ale přesto i Skarlant najednou poví o sobě více, nejsou to jen nasládlé, až k banalitě pokleslé verše typu „jsme skryti / před deštěm, kde tě pomiluji / v ztmavlém seníku“ (báseň U maminky) nebo „Trněš, vlníš břicho mléčné: / Jsme milenci nám nám“ (z básně Milenci nám nám, obě ze sbírky *Hebká kůže*). Právě v této sbírce, v básni Vilová ložnice, se objeví několik veršů, jež můžeme interpretovat jako úděs v noci na 21. srpen: „Spali jsme tiš v vile / s očima dokořán, když zpráva / výkřikem, zlá, změnila pleť, / dva zbledlé dětské obličej / svítily do tmy přes veřeje / vyvrácených dveří a snu. / Vrže temný svět světlu řečí.“ A v této sbírce lze nalézt v množství poklidně plynoucích představ i vyznání, jež je nesporně stanoviskem Skarlantovým na počátku normalizace, když mu bylo třicet (z rozsáhlé básně Průsvitná víčka): „Zbývá chránit svou osamělost.“ – „Nehybnost. Báseň je vším.“

4 V. Kubín v článku *Básník otevřených dveří* (Literární měsíčník 1989, č. 2) uvádí tuto Skarlantovu charakteristiku: „Ozbrojen vnitřní pohodou jako dobrým počasím rozdává vlídnou náladu jiným a nepožaduje za to žádné zvláštní uznání.“

5 Praha 1988.

6 Druhé vydání s převzetím několika básní z debutu *Vyžežávaný osel* vyšlo v nakladatelství Čs. spisovatel v r. 1988.

Pozoruhodný je případ Skarlantovy poemy *Paříž, Paříž!* napsané v roce jeho pochyb, tj. 1969, ale vydané v Praze roku 1973. Na jedné straně byla normalizačními kritiky chápána jako deklarovaný odsudek buržoazního Západu, ale na druhé straně, při zcela pozorném čtení, vyjadřuje celkovou životní rezignaci, ať už je to v Paříži, nebo v Praze. Kde je tedy vědomý příklon k husákovskému režimu? Jen čtete pozorně v závěru skladby, jak uvažuje před odjezdem z Paříže o svém dalším životě v Praze: „Budeš psát... běhna s očima zhaslýma... pro obživu?“ A dále: „Byls. Jsi změněn v stín.“ Toto přece není vyjádření sebejistého budovatele „rozvinutého“ nebo „reálného“ socialismu. Právě tento básnický čin, podle mého soudu patrně nejlepší Skarlantovo dílo v celé jeho tvorbě, tato oficiální edice z roku 1973, patří k paradoxům sedmdesátých let.

Krátký pohled na dílčí jevy ukázal, že v průměru převládala šedá a nevýraznost (dokumentováno na typologii názvů básnických sbírek), že dobrý básník typu Peterky mohl stát v čele jen za cenu znásilnění své osobité poetiky a že mohl v klidu přežívat i občansky neangažovaný Petr Skarlant, zaštitěn nově nabytými pozicemi svých politicky exponovaných souputníků.

Milada Písková

Poznámky k samizdatové tvorbě Jiřiny Haukové

Svědomy doby a především zvěstování naděje – charakteristika příznačná pro básnickou tvorbu Jiřiny Haukové od jejího počátku až po elegické básně posledního období.

Jiřina Hauková pochází z moravského Přerova, kde získávala své první životní a literární zkušenosti jako studentka gymnázia, později redaktorka přerovského deníku *Obzor*, kam se uchýlila po uzavření vysokých škol v roce 1939. V časopise *Obzor* otiskla také svoji první báseň.

V kontextu české literatury je Jiřina Hauková známá jako členka výtvarnicko-básnické Skupiny 42, jejíž protagonisté se inspirovali pocity člověka z městského prostředí. Jejími uměleckými druhy byli Jiří Kolář, Ivan Blatný, Jan Hanč, Josef Kainar, František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták, u zrodu tohoto uměleckého seskupení stál výtvarný a literární kritik a teoretik Jindřich Chaloupecký, za něhož se Jiřina Hauková v roce 1950 provdala.

V básních Jiřiny Haukové, autorky deseti básnických knih, se zrcadlí problémy člověka, které navozují prostředí, v němž žije, vztahy mezi lidmi, ale i osudové danosti a souvislosti, lidský odpor vůči nim. Básnířka se inspiruje každodenním životem, ale i mimořádnými zážitky z cizích krajů. Vzpomíná na kořeny, z kterých vyrůstala. Zaujaly ji také technické vymoženosti nové doby, aby se pak o to více sklonila před konstantními půvaby přírody, před prazážitky lidstva a hodnotami, na nichž čas nemůže nic ubrat. Nejsilnějšími motivy v její tvorbě, včetně dosud poslední sbírky *Elegie za Jindřichem Chaloupeckým*¹, jsou vztahy k jejím nejbližším a přátelům.

Poznání tvrdé reality ji přivedlo k existencialismu, ke kritickému postoji k životu a k lidskému společenství, odkud už nebylo daleko k revoltě. Od roku 1970 ji postihl zákaz publikování. Přežít vlastní smrt, jak nazvala tento zásah do svého života, jí pomohla tvorba prostřednictvím samizdatu.

Z tohoto období pochází sbírka *Spodní proudy*.²

„Jsou noci temné, ale každý den se dní,
a proto nevzdávám se v úkrytu,
dokud ve mně žije svědomí.“³

Spodní proudy v lidech, vlastní hledání, tragédie lidského údělu, odchod přátel z tohoto světa – to všechno vedlo básnířku ke stále častějším návratům k motivům beznaděje, smrti, viny, zbytečného života, hřbitova, svědomí a zapomnění. Autorka v této sbírce hledá zdroje své životní síly a nachází je nakonec v kraji svého dětství.

Výbor z díla – *Letorosty* z roku 1970, ke kterému napsal doprovodnou studii Bedřich Fučík, byl

1 Hauková, J.: *Elegie za Jindřichem Chaloupeckým*. Verše z let 1990–1992. Praha, nákl. vl. 1992.

2 Hauková, J.: *Spodní proudy*. Mnichov 1988; Brno 1992.

3 Hauková, J.: *Sonet*, in *Spodní proudy*. Brno 1992.

stažen z knihkupeckých pultů a náklad zničen. Nové knižní vydání vyšlo v Mnichově roku 1987 v nakladatelství Poezie mimo domov s přispěním Nadace Charty 77 ve Stockholmu. Svě verše vydávala také v samizdatových edicích Petlice (1983) a Expedice (1984).

Další samizdatovou sbírkou Jiřiny Haukové bylo *Světlo v září*.⁴ Verše z let 1978–1984 uvádí básně To je můj kraj, pokorná oslava přírody, vyznání rodné zemi, jež v dalších tématech přerůstá do holdu krásám světa, které pomáhají básničce zmírnit tíseň a vnitřní nepokoj. Po verších inspirovaných přírodou (Krajiny) následuje pasáž Obrazy, vzpomínky na přátele z výtvarného prostředí. Pak se básnička vrací k motivům přírody a času, aby vykřičela svou prosbu „vraťme se k čistotě života“. Následuje vzpomínání, uvedené zamyšlením nad záludnostmi paměti. Další část (Svět) je zastoupena vzpomínkami na Itálii, kterými probleskují obavy o osud lidstva. Poslední oddíl (Osud) přináší autorčiny smutky nad bolestmi stárnutí, obavu z blízkosti smrti, která pro ni však nepředstavuje konec bytí, ale lidské zapomnění. Motiv smrti je zde velmi silný, básnička se smrti neděsí, chápe ji jako metamorfózu, dlouhou noc, bezdnou melodii, přirozenou součást bytí. (Zcela jiný je její vztah ke smrti v *Elegiích*, zde – prázdnota, bezútěšnost, nenahraditelná ztráta). Mezi posledními verši zmíněné sbírky je zařazena báseň věnovaná Jindřichu Chalupckému k sedmdesátinám, ve které básnička odkrývá své životní krédo – „nejvyšší poznání je milovat“ a smiřuje se s naplněním svého života.

Motýl a smrt,⁵ sbírka, která vznikla v sedmdesátých letech formou samizdatu, byla šířena v letech osmdesátých, knižního vydání se dočkala roku 1990 v nakladatelství Československý spisovatel v Praze. Tyto verše jsou voláním po člověčenství, inspirované necitlivými vztahy mezi lidmi, tragédiemi člověka dvacátého století, lidskou krutostí a duchovní bídou.

Dosud poslední knihou Jiřiny Haukové jsou již zmíněné *Elegie za Jindřichem Chalupckým* – bolestné výkřiky nad smrtí životního druhu, rekapitulace společné cesty. Osobní neštěstí umocňuje zklamání z rozlíceného světa, představa samoty i rozčarování z mezilidských vztahů. Snad až přílišná černota v momentu osobního smutku přiměla básničku k připojení dovětku jedenácti básní. Vyjadřuje v nich touhu po životě, přestože tu zůstala sama a lidé jako by propadli zlobě, zášti a penězům. Neboť smyslem života je pokračovat v cestě:

„Hnije mi podkoří trpělivosti,
bojím se a zítra chci žít
v tomto světě, který nebude mít klidu,
až Pán Bůh ho nechá zaniknout...“

⁴ Hauková, J.: *Světlo v září*. Praha 1984.

⁵ Hauková, J.: *Motýl a smrt*. Verše z let (1970–1975), Praha 1990.

Prométheus po Poučení z krizového vývoje

K jednomu toposu české normalizační poezie

Podobně jako normalizační establishment svými normami vyloučil z oficiálního oběhu „paralelní kultury“ a oktrojoval např. i jazyk literatury, prudérně z něho vykázav výrazivo argotické a slangové, vyloučil i celé tradiční sémiosféry, celé obsáhlé struktury tradice. Uzuálně „povolený“ (rozuměj v oficiálním oběhu) segment tradice byl pak obvykle kterýmsi z litkoryfejí opatřen obligatorním, často ve srovnání s původním významem zkrasleným významovým polem, a oficiální literátů pak mnohdy nepůvodním omfláním přispěli k petrifikaci oněch oktrojovaných významů. Vznikl tak jakýsi prefabrikát, jehož důsledkem pak byly (či měly být) „prefabrikované“ konotace. Jednotlivé poetiky se tak vyznačovaly podobnou kreativitou a variabilitou jako byty v panelových sídlištích. Tradiční zřídla přitom (snad i paradoxně) zůstala stejná jako v obdobích předešlých: jsou však redukována na kost. V duchu řečeného se tak nejčastěji čerpá:

1. z bible,
2. z mytologií, zejména antické,
3. z klasické literární tradice, ze Shakespeara, řidčeji např. Cervantese apod.,
4. z historických reálií aktualizací a reinterpretací dějinných osobností a událostí.

K tomu pak přistupují předžvýkané floskule z dobového politického a ideologického žargonu. Ve vztahu k tradici tak vzniká zvláštní, bezmála uzavřený systém, v němž desítky autorů vlivem glajchšaltujícího tlaku, sestávajícího z podivné a jen součastníkům srozumitelné směsice cenzury a autocenzury, sahají po týchž detailech z masy kulturněhistorické tradice a navíc tyto detaily stejně reinterpretují v duchu ideologické a mocenské poptávky.

Ve snaze na konkrétním materiálu demonstrovat některé procesy, jimiž zlomky tradice procházely, se soustředíme na jedinou její část, mýtus o Prométheovi. Hovoříce o Prométheovi vstupujeme do hustě zabydleného prostoru: univerzalita Prométheova mýtu opakovaně sváděla k četným interpretacím a analogiím a umělecká zpracování tohoto segmentu mytologie vždy výmluvně dokumentovala dobové akcenty. Desítkami konkrétních příkladů lze doložit, že vedle konvenčního užití prométheovského motivu k výstavbě tropů či jen jako efektního, leč vyprázdněného parnasistního gesta, existovala početná skupina významných slovesných artefaktů, které tak či onak modifikovaly klasické mytologické schéma v duchu právě platných společenských regulí a normativních duchovních dominant.

Nelze zde, byť jen sumárně a přísně výběrově, rekapitulovat klíčová ztvárnění prométheovského mýtu. Spokojme se pouze s konstatováním, že od chvíle, kdy byla tato postava integrální součástí řecké mytologie, uplynulo více než dvě a půl tisíciletí a již v antice samé opisuje pojetí Prométheovy postavy oblouk od konzervativních dramát Aischylových k laicizujícím a deheroizujícím dialogům Lukianovým. Druhořadou postavu z mnohohlasého mytologického chóru uvádí na scénu jako sólistu vlastně až romantikové – nepočítáme-li z našeho pohledu její vcelku epizodní roli ve středověku a snahy za protireformace stotožnit Prométhea s Adamem (existují ostatně i paralely Prométheus – Kristus). Romantické glorifikační a symbolické pojetí Shaftesburyho, Byrona, Shelleyho a Goetha vlastně podnes určuje „heroická“ vypsání vznešeného rebela, k nimž

pak, zejména v posledním století, vytvořili polemickou paralelu kupř. Camus, Gide, Herbert, Kafka, Kazantzakis, etc. Hvězda Prométheovy popularity předtím stoupala po celé 19. století – i populární *Frankenstein* Mary W. Shelleyové nesl podtitul „Moderní Prométheus“.

Ve dvacátém věku se téma vyprázdnilo a změnilo se v symbol. Jako doklad ztráty prvotního významu pojmu uveďme dvě práce vyšlé v normalizačních letech, které s termínem „prométheovský“ obcují, aniž by s Prométheem měly společného víc, než volný metaforický oblouk. Sergej Nikolskij ve studii Prométheovské téma v české literatuře, která je podivnou snůškou propagandistických floskulí a dílčích interpretačních postřehů o několika autorech, příznačně a zcela v souladu s dominujícím diskontinuitním pojetím „kulturní politiky“ soudí: „Prométheovské téma v české literatuře, téma člověka přinášejícího lidem světlo, téma nesmrtelnosti práce, bylo zrozeno epochou socialistické revoluce, optimistickým vnímáním světa a vírou v tvůrčí síly člověka.“¹ Josef Peterka ve studii Prométheovské poslání literární kritiky zase vymezuje téma takto: „Touto metaforou nemíním návrat k romanticky chápanému „věšteckému“ pojetí kritiky ani literární tvorby. Na myslí mám zcela civilní patos a mířím k pestré paletě problémových souvislostí umění a vědeckotechnické revoluce.“² Oba citáty uvádím jen jako ilustraci, ač by, zejména díky pozoruhodné koncentraci dobových emblémů a klišé, nepochybně mohly být východiskem dalších komentářů.

Vyjděme z nikterak objevného tvrzení, že mýtus, je-li vyvolán jménem, vstupuje do literárního díla v zásadě ve dvojí podobě: buď jako prostá, nemodifikovaná a s mytologickým podložím v zásadě koherentní a nepolemizující, i když obvykle významově redukováná revokace, nebo se mu dostává nových sémantických vrstev a nabývá tak symbolického či metaforického významu často protikladného s významem „původním“, tradičním. Krajní polohou takové exploatace mýtu je pak jeho nová interpretace, ztráta „prvotního“ významu, který se pak, jsa obsažen v recipientově zkušenosti, dostává do střetu s oním novým traktováním.

Ponechám stranou nabízející se srovnávací přesahy (zejména do padesátých a šedesátých let) a omezím se pouze na pokus o několik pohledů na Prométhea a „prométheovské“ v básnické tvorbě normalizační:

1. V řadě případů je některý segment prométheovské tradice užít ve funkci v básnické praxi běžné, standardní a od symbolistů obecně vžitě, totiž prostě jako materiál ke konstrukci obrazu, aniž jsou jakkoli modifikovány „klasické“, redukčním procesem prošlé významy mýtu:

„Ach paměti oslepující jako pronikavá radiace,
paměti, bolestná jako rozklovaná játra,
paměti jako pochod po střepinách skla.“³

Ponežuk komplikovanější konstrukci nacházíme v následujícím Pilařově textu:

„Někdy potřebuješ plamen
který olizuje dřevo
proniká k jádru
likviduje
sám sebe
Žlutočervený prapor

¹ Nikolskij, S.: Dvě epochy české literatury. Praha 1986, s. 231.

² Peterka, J.: Dvojramenný proud. Praha 1986, s. 226.

³ Skála, I.: Co si беру na cestu. Praha 1975, s. 205.

hltající prométheovské sny nebe
jako hladový“⁴

Mýtus o Prométheovi splývá s archetypálním ohňovým ritem, zde zřejmě s důrazem na purifikační, očistnou funkci ohně. (Odkazují ke klasickému dílu Frazerovu, které kromě této funkce ohně zdůrazňuje navíc funkci solární, tj. substituční a stimulující, a připomínám i psychoanalytické výklady Jungovy a Bachelardovy, v nichž je mj. pozoruhodně vystižena univerzalita ohně, jeho schopnost přijímat protichůdné valorizace dobra i zla a interferovat mezi přirozeným a společenským.)

Okázalá vrstvení archetypálních významů ohně, mýtu o Prométheovi (tentokrát odkazem na klovajícího ptáka), ale třeba i barev (bílá ve významu smrti) i explikace pudové determinace jsou osami následujících textů Odehnalových:

„Ale do bíla zabítý
nevynesu se z básně
do níž klove pták
a v níž se láme čas“

A jinde:

„Teprve uprostřed jisker
když noc
se do mne zahryzla
jako pila
začal jsem tušit
ale staletý pud
byl rychlejší
Ten praskot dřeva
dodneška slyším“

A ještě dál v téže sbírce:

„Já s ohněm zpečetím sliby“

a nebo:

„Hovoří jako oheň
který spaluje lež“⁵

Je symptomatické, že v dobovém mravním marasmu přerušené kontinuity se autoři, byť snad podvědomě, navracejí k archetypálním kulturním kořenům a zdůrazňují právě očistnou schopnost plamenů. Snad nikdy nebyla paměť a vědomí kontinuity tak často a ostentativně tematizována jako za normalizační programové nepaměti. Některé básně jsou přímo rituálním účtováním a např. u Holuba, který se pohyboval spíše v šedé zóně ještě akceptovaných než mezi vyvolenými bardy, nabývá motiv i významu obžaloby:

4 Pilař, J.: Pohled do očí. Praha 1979, s. 14.

5 Odehnal, I.: Křísení jisker. Brno 1983, s. 10, 30, 40, 73.

„Oheň se kradl po polenech,
 šeptaje kletby a zaklínání.
 Pak se usadil v koutku
 a začal růst a zpívat.
 Našel svou řeč
 ve starém dopisu
 od maminky.
 Oheň Orestův. Oheň Antigonin.
 Strašný oheň: je teplo
 a dým stoupá k nebesům.“⁶

Do sémantické konotační hry zde sice nevstupuje přímo prométheovská tradice, ale je na místě připomenout, že Holub je, snad spolu s Kainarem a Kolářem, jedním z nejvýraznějších básníků, který uvedl prométheovské téma do všednodenních, civilistních relací v předešlých desetiletích. Rozsahově neúnosným odbočením je bohužel Holubova (a vůbec „kvěťácká“) vazba na polský kontext, ve kterém má prométheovské téma velkou tradici i současnost (např. u Herberta a Szymborské, ale i ve skvělých tematologických studiích).

Fascinace ohněm a jeho kultem kráčí slovesným uměním kontinuálně: i v normalizačních letech prochází napříč generacemi, jak dokládá například následující citace z *Názorného přírodopisu tajnokřídých* Miroslava Huptycha:

„bude to noc kdy sestoupí na střechu tvého domu Tanit
 fénická bohyně Luny
 náruživá čičačka vůní
 stoupajících se zápalných obětí
 prvorozených dětí“⁷

2. Nesporně určena dobovými akcenty sedmdesátých a osmdesátých let je trvalá snaha po civilistní ostenzi (relace básník = pozemšťan), které je v následující Pilařově básni podřízeno i schéma Prométheova mýtu.

„Na kavkazské skále přikovaný Prométheus
 vydal ston
 orlové nepřestávali plnit trest
 Z vesnické věže zvon
 burcoval soucit hvězd
 (...)
 Ráno se opět zamodrala obloha
 maminka zatopila v plotně
 plamínkem od boha
 krotkým jak plamen svíčky
 Pod otevřenými víčky
 zableskla sluneční báj
 (...)

⁶ Holub, M.: *Interferon čili O divadle*. Praha 1986, s. 15.

⁷ Huptych, M.: *Názorný přírodopis tajnokřídých*. Praha 1989, s. 155.

Oheň měl beránčí srst
zaléval červnový kraj“⁸

Civilistní aplikaci mýtu obohacuje o sebestředný ornament Miroslav Florian:

„O další díрку jsem si dneska
utáhl opasek;
stydí se za mne jeho přezka,
lesklá a bez vrásek.
(...)
Ten kousek plechu se zobanem,
ne orel z Kavkazu,
mě po chodníku posypaném
odvádí do mrazu.“⁹

3. Další samostatnou kapitolou je identifikace lyrického subjektu s mytologickým hrdinou a následné obdaření mýtu dobovým ideologickým významem:

„I když umdlévám, i když člověk jsem slabý,
i když čas natahuje po mně svá klepeta krabí,
(...)
přibít k nebesům lásky, přibít ke kraji propasti
hvězdnými hřeby, přikládám stále ruku, kde zapotřebí.
(...)
Jedna hvězda, jedna jediná hvězda na obzoru
se chvěje, to je naděje, to je naděje.“¹⁰

Jinde lyrický subjekt (v dobové interpretaci básník – komunista) splývá s titánem a navíc apeluje (2 os. sg.) na naši spoluúčast.

„Čas neúprosně v tobě pátrá,
den za dnem klove tvoje játra
za každou špetku ohně, kterou
přiblížilš lidem dálku šerou,
i za popel, jež místo ohně
nejednou z výšky snesls pro ně
a kterým chtělš jim posvítiti
přikován k horké skále bytí.“¹¹

Toto romantické titánské gesto splývání lyrického subjektu s mytologickým hrdinou se často realizuje i prostřednictvím dalších velmi blízkých článků tradice, např. motivem kováře Héfaista, od něhož podle některých verzí mýtu pocházel Prométheem ukradený oheň:

⁸ Pilař, J.: Točité schody. Praha 1983, s. 64.

⁹ Florian, M.: Vidět Neapol. Praha 1982, s. 54.

¹⁰ Skála, I.: Co si беру na cestu. Praha 1975, s. 81.

¹¹ Skála, I.: Oheň spěchá. Praha 1979, s. 17.

„Také já časně vstal a ve své kovářské dílně
zrudlý jak Héfaistos kuji žhavé železo slov.“¹²

Posluhující normalizační veršotepectví, popírající tradici a zkušenost bezprostředně předcházející, tak doufá získat glejt na nesmrtelnost napojením na tradici stojící v samých základech západní kultury. Mytická kovářská sága se druhy stává i jakýmsi průkazem kádrové čistoty a dělnického původu:

„Vzpomínám s láskou na svého strýce
jenž ve své kovářské dílně
uprostřed sršících pachů
do běla žhavl železo na podkovy
Kovářem stal se i jeho syn
I syn jeho syna
Krotili oheň a krotili kovy
rukama které neznali odpočinek
dělali věci potřebné koním i lidem“¹³

Vrcholu ideologické manipulace prométheovským tématem dosahuje Jan Pilař ve sbírce *Točité schody*. Prométheus zde, s trochou interpretační nadsázky, vede útok mas na Zimní palác. Nejen plurál navozuje atmosféru triviálních ideologických konstrukcí z první půle padesátých let:

„Ještě si budeme zahřívát prsty
a dobývat s Prométheem
pevnosti vládců
a ozáblým chudým darujem oheň“¹⁴

Plurál, titanské pojetí masy a adorovaná hromadnost popírající individualitu (a tedy ve svém důsledku i samu podstatu básnického projevu), je rovněž tématem, které spojuje jádro normalizačního veršování. Tato skutečnost je zjevně v souladu s marxistickým pojetím historie jako objektivního procesu, v němž individuum ve vztahu k dějnotvorným masám hraje v zásadě nevýznamnou roli. I antickým hrdinům a velkým komunistickým svatým tak nezbyvá, než se pomnožit a tak např. ve Skálově *Kalendáři* čteme o „mladých Ikarech“ a v Pilařově *Kruzích na vodě* o „Juliích Fučících“, etc., etc.

Následující obraz dokonce prkenně explikuje potřebu transformace mýtu pro dobové potřeby:

„Přepracovat svým životem mýtus o Prométheovi
Napospas orlu budoucnosti
Rozdávat ždíbínek po ždíbítku
Své srdce jež nedorůstá
A nejen játra dát za rozdaný oheň
Ale i mozek oči ruce dech
A ústa“¹⁵

12 Tamtéž, s. 13.

13 Rybák, J.: *Létající talíř na zimním nebi*. Praha 1980, s. 26

14 Pilař, J.: *Točité schody*, Praha 1983, s. 112.

15 Taufer, J.: *Pokračování příště*. 1979, s. 86.

4. Aplikace tohoto článku mytologie se, zdá se, poněkud liší v pohledu generačním. Např. v Šimonově *Vyvolávači* se stává součástí beatnické výzvy, vesmírného milostného kvílení lyrickeho subjektu, odkazující motivicky na realitu postindustriální společnosti:

„opět mě přikovou
na horu mých představ
fotony havranů budou krvácet v té výhni
reliktní záření mi bude
klovat jakási játra
v jakési písni
v jakémsi časoprostoru
v jakési alegorické bytosti
a možná to bude o mně
a možná to bude o tobě
ach krásu má ach přítelkyně má
a pravda zas bude tebou líbezná...“¹⁶

Také u Šimona nalezneme řadu dalších příbuzných motivů, nejen původu antického, ale i z podloží náboženských a mytologických archetypů (Herostrates, lití, plameny a suicida upálením atp.). Prométheovská mýtizace milostného aktu je u téhož autora v dřívější sbírce *Snídaně v automatu* integrována s dvěma dobovými emblémy, Gagarinem a Husem. Takto vzniklá binomická vazba mezi nejintimnějším prožitkem a světem kosmického prostoru a velkých dějin, ale (ať chceme či nechceme) i světem propagandy a účelové manipulace, je pozoruhodným svědectvím tehdejší duchovní atmosféry:

„jsi oheň Prométheův
silueta prsů jež střeží Pompeje
ze kterých saje mléčnou vodu
nenarozené dítě
jsi Gagarinova píseň
Mistr Jan tě nikdy neodvolal
jsi první polibek
první a poslední báseň člověka
je do tebe zamilována“¹⁷

Vcelku konvenční paralelu Prométheus – Gagarin Šimon uvádí také v poslední básni téže sbírky pojmenované *Ve znamení ohně*, uvedené moteim: „12. dubna 1961 / člověk vystoupil do vesmíru“:

„na vteřinu přesně
spustily ohnivé varhany
a přetížením
srdce se sevřelo v pěst

¹⁶ Šimon, J.: *Vyvolávač*. Praha 1988, s. 29.

¹⁷ Šimon, J.: *Snídaně v automatu*. Praha 1976, s. 25.

ohniví orlové zakroužili
 na skále
 zpívá
 Prométheus... „18

5. (Envoi)

Ve sbírce *Vteřinové smrti* Antonína Brouska čteme:

„když zobany šnapsů klovou
 do jater Prometheů,
 co pořád hledají sirku,
 co se furt jen šacují,
 aby našly onu díрку
 do Platónových slují,“19

Tento Prométheus konce osmdesátých let jako by byl symbolickou tečkou za titánským, významově zploštělým prefabrikátem, který na tržišťe slov přinesla nejstarší normalizační generace. Odešel čas mytických vůdců mas – zůstala jen tvrdá játra a Prométheus, očekávající svou budoucí tvář. Nikdo už nespočítá, kolikátá bude a nevíme ani, jakou bude mít podobu. Jenom jedno lze vytušit: asi by si to ohňodonašeství po všem vláčení odpustil a spokojeně by na Olympu obcoval se svými spolutitány a spolutitánkami.

18 Tamtéž, s. 63.

19 Brousek, A.: *Vteřinové smrti*. Praha 1994, s. 93. Text nedatován, z okolních datací snad vyplývá příslušnost ke sklonku 80., popř. začátku 90.let.

Několik glos k strategii zapomnění v literatuře pro děti a mládež

„Člověk může podceňovat knížky pro děti – když považuje za nedůležitý způsob, jak se utváří duše národa a jak dostává svůj zvláštní ráz.“

(Paul Hazard)

Ve čtvrtém čísle Kritického sborníku z roku 1994 byla publikována stať Petra Fidelia O totalitním myšlení (z roku 1981). Jeho prastarý zdroj nalézá autor v deformaci gnozeologického procesu, pro niž volí název „násilné sjednocení pravdy“, a to se rovná podle jeho soudu „kapitulaci před pluralitou a ambivalencí světa“.¹ Násilné sjednocení pravdy se stává náhražkou nedosažitelné konečné jednoty, po níž člověk touží, absolutizovanou částečností, jíž padá za oběť notný „kus našeho nepolepšitelně rozmanitého světa“;² v konečném důsledku pak místo světa jednoho, jemuž je vlastní rozporuplná mnohost relativních pravd, máme dva světy jednoznačné, mezi nimiž panuje vztah vzájemného vyloučení, absolutní pravda proti absolutní lži, absolutní žádoucí hodnota proti nežádoucí nehodnotě, přežitku minulosti, ideologické zradě, třídně nepřátelskému postoji apod., nově a perspektivně proti starému, zpátečnickému, jež je hodno odumření, zapomnění.

Ve sféře myšlení o literatuře, tedy v prostoru pro sebevyjádření nesouměřitelných individualit, je tento způsob uvažování podhoubím vzniku toho typu norem, jejichž charakter je mimoliterární a původ ideologicko-politický. Pro to, co se nedá do jejich rámce začlenit, má totalitní myšlení podle Fidelia „dějinné propadliště“, kam se odstraňuje všechno rušivé, nepoddajné, nechťené. Nikoli v literárněkritickém názorovém střetání, ale důslednou praktickou realizací politické doktríny. A protože politika je moc osobující si právo dovolit či nedovolit, schválit či zakázat, umlčet, odstranit, má pragmatická aplikace totalitního myšlení právě tuto podobu a literatura i její kritická a vědecká reflexe se ocitají v teritoriu stálého ohrožení ztrátou nezávislosti, ztrátou svobody slova, povinností podřídit se mimoestetickým normám a v opačném případě v „dějinném propadlišti“.

Toto myšlení opustilo dialektiku rozpoznávající svár protikladných složek uvnitř jevu a nahradilo ji hyperbolizací protikladnosti mezi jevy. Panovalo i v oblasti literatury pro děti a mládež, třebaže tento subsystém celonárodní literatury nebyl hlavním kolbištěm politických střetů, tím méně jejich iniciátorem.

I proto např. Zlatý máj – jako bílá vrána mezi literárními časopisy – přežil přelom šedesátých a sedmdesátých let, sice s personálními změnami v redakční radě (od osmého čísla 1971 předsedou redakční rady Bohumil Říha), ale bez agresivní kritické reflexe let, která začala být globálně nazývána krizovými. Jinde než ve specializovaném časopise, jinde než v imanentním prostoru

¹ Fidelius, P.: O totalitním myšlení, Kritický sborník 1994, č. 4.

² Tamtéž.

literární tvorby a literárněvědné práce včetně kritiky, jež je veřejná, se rozhodovalo o vymazání jmen, o zamlčení toho, co bylo přikázáno zmlčet, o likvidaci názorových odchylek, o odstranění jejich nositelů.³

Teprve závěr roku 1972 po ustavujícím sjezdu Svazu československých spisovatelů (31. 5. – 1. 6.) vnáší i do sféry kritické reflexe dětské literatury staronový tón prosazující direktivně pojatou doktrínu marxismu ve vědě a socialistického realismu v literatuře jako jedinou možnou a danou s konečnou platností, neboť „co lze jinak postavit proti strukturalismu a proti realismu bez břehů“.⁴

Manifestačním způsobem byl normalizační program proklamován ve sborníku *Strana literatury, literatura straně*, vydaném v roce 1976⁵ k pětiletému výročí „dubnového obratu Komunistické strany Československa od chaosu k řádu“.⁶ Optikou dominujících v něm autorů bylo toto pětiletí spatřeno jako čas překvapujících úspěchů literatury zbažené zárců a emigrantů, čas překvapivé zralosti nově vzniklých děl, čas nových výbojů, proti němuž se tvorba šedesátých let jeví jako „chudokrevná a efemérní paraliteratura“.⁷ V jedné větě globálně odsouzená, vyloučená, nediferencovaná. Strategie vylučování, rozdělování, vysouvání do zapomnění cestou zamlčení je i z této jediné citace zjevná. Realizuje se v podobě vyloučení osob z KSČ, ze Svazu spisovatelů, ze Společnosti přátel knihy pro mládež a znamená tím jejich vyloučení z možnosti tvořit a veřejně publikovat; znamená i vyloučení už existujících uměleckých děl a vědeckých prací z kulturního povědomí, nejednou pouze pro jméno autora.⁸ Tato strategie vyloučení a zapomnění výrazně zasáhla i do literatury pro děti a mládež. Uvedu jen několik jmen, která mně umožní zformulovat slíbených několik glos. Budou to Jan Procházka, Ivan Klíma, Karel Šiktanc, Jan Čarek a drobnější poznámky k dalším.

Osud Jana Procházky a jeho tvorby pro mládež je ojedinělý v tom smyslu, že prózy, které vytvořil, nesměly být v domácím prostředí reedovány, takže se de facto staly záležitostí exilovou. Román *Ať žije republika* byl v Německé spolkové republice odměněn literární cenou a v němčině vyšly i Procházkovy novely s dívčími hrdinkami, jejichž přínos v rámci tvorby pro děti a mládež nebyl kritikou v šedesátých letech dost pozorně zachycen.⁹ Vzniku prozaického textu zpravidla

3 Jako příklad skutečnosti, že ideologický tlak na literaturu pro děti a mládež a její vědeckou reflexi směřoval dovnitř této tvorby zvnějšku, uvádím případ knížky V. Nezkusila Spor o specifičnost dětské literatury z r. 1971. V r. 1973 byla oceněna cenou Albatrosu (spolu s Chaloupkovými Horizonty čtenářství, rovněž z r. 1971. Ještě v témže roce však na ni zaútočil v Literárním měsíčníku J. Polák slovy příznačně autoritativními a příznačně nevybíravými. Cituji: „Specifičnost dětské literatury zajisté není důvodem k tomu, aby se tato oblast stala izolovanou výspou, kam se jen zřídka přelije vlna revolučního názoru na umění, ani k tomu, aby se změnila v autonomní území, na němž by si několik specialistů hrálo, lidově řečeno, na vlastním písčisku, bez ohledu na vědeckou metodologii, platnou pro literární vědu vůbec. Specifičnost vědy o literatuře pro děti a mládež neznamená ještě samostatnost, ale jen zvláštní případ, v němž nepřestávají platit zásady marxisticko-leninského přístupu ke zkoumaným jevům.“ Polák, J.: Kam směřuje naše věda o literatuře pro děti a mládež. Literární měsíčník 1973, č. 9.

4 Z projevu J. Fojtíka, J. Kozáka a B. Říhy na ustavujícím sjezdu Svazu českých spisovatelů 31. 5. a 1. 6. 1972, Zlatý máj 1972, s. 506–509. Slova B. Říhy jsou zřejmou narážkou na spis R. Garaudyho Realismus bez břehů. Výběr z materiálů ustavujícího sjezdu Svazu českých spisovatelů uveřejnil Zlatý máj 1972 na s. 506–511 pod titulem „Kritika do služeb socialismu – do služeb člověka“. Jde o výňatky z projevu tajemníka ÚV KSČ J. Fojtíka, ze sjezdového referátu J. Kozáka, z diskusního příspěvku B. Říhy, V. Pazourka a V. Stejskala. Stejskal se dotýká viny literární kritiky za to, že se literární a kulturní časopisy nestaly „tribunou vyhraněného socialistického názoru“, soudí, že vedení socialistického literárního a uměleckého časopisu „musí mít schopnost vytvořit marxistickou kritickou frontu“, která by „dokázala podnitit názorová střetnutí také a především na témata: spisovatel a společnost, spisovatel a strana, spisovatel a národní tradice“ (s. 510). Témata jsou příznaková a sloveso „musí“ mocně frekventované (podobně jako ve Štěpnici po r. 1948).

5 Sborník *Strana literatury – literatura straně*. Praha 1976, sestavil V. Ržounek a kol.

6 Tamtéž. Úvodní slovo V. Ržounka *Strana literatury – literatura straně*, s. 7.

7 Tamtéž. Ržounek, V.: Česká a slovenská literatura mezi sjezdy, s. 29.

8 Důslednost zamlčování vyloučeného „jména“ byla až puntičkářská. O. Chaloupka např. ve studii K některým souvislostem klasické a tzv. moderní české pohádky (Česká literatura 1972) uvádí na s. 318 mou tezi o narativnosti moderní pohádky (Čapkovské inspirace. Zlatý máj 1971, s. 651–656), v bibliografickém údaji však vynechává jak moje jméno, tak i název studie.

předcházely filmový scénář: novele *Lenka* (1961, později *Divoké prázdniny* 1967) film *Trápení*, novele *Jitka* (1964) film *Vysoká zeď*, novele *Božena* film *Závrať*. Vydání v souboru *Tři panny a Magdaléna* (1966) je včlenilo do četby dospělých. Jmenované novely napsal Jan Procházka mužnou rukou znalce drsnosti života i jemnosti psychických hnutí svých dívčích hrdinek, bez aspirace na konečné řešení, se znalostí nekonvenčního prostředí a „filmové mluvy“ pronikající vizuálně vnímatelnými záběry zvnějšíku do hloubek vnitřních prožitků. S tím zřejmě souvisí trvalé vědomí hlubší významové roviny příběhu. Novela *Divoké prázdniny* například zachycuje dramatický zápas citlivého děvčete o záchranu ušlechtilého hřebce Prima, který je naprosto neochotný podlehnout tvrdosti, zlobě, donucování a divoče si hájí svoji svobodu. Kresba vztahu dívky a koně, vztahu, v němž oba realizují jedinečnost své bytosti a ctí právo na vzájemné respektování, výrazně přesahuje významovou rovinu výjimečného příběhu k významům obecně lidským. A do typologie próz s dívčí hrdinkou vnáší zcela osobitý tón, jehož umlčení znamená citelnou ztrátu.

V podstatě totéž lze říci o próze Ivana Klímy *Markétin zvěřinec* (Toronto 1972; Praha 1990). Názvem budí očekávání lehkého zábavného čtení, poskytne však četbu vážnou a přemýšlivou. I v příběhu Markétině je kůň dominantním motivem. Živý a krásný, spatřený jen jedinkrát v životě; filmový ve zpomaleném záběru pádící do mořských vln a navracející se ve chvílích snění; trapná růžová nafukovací hračka; dřevěný kůň na kolotoči, kůň zabítý, kůň určený k utracení, kůň jako symbol ušlechtilosti, věrnosti a spolehlivosti i jako symbol ohrožení všech těchto hodnot.

Obě prózy chyběly v kontextu příběhu dívčího dospívání celých dvacet let.¹⁰

Z tvorby Ivana Klímy kromě uvedené prózy chyběly v oblasti dětské literatury také pohádky. Jedna byla posléze opublikována v *Malé čítance* Jiřího Gruši (1990), druhá v *Uzlu pohádek* (1991) obě krásné, moderní a přitom spjaté s dávnou slovesnou pohádkovou tradicí, obě představují pohádkový typ, jehož absence v pohádkové tvorbě daných let byla zřetelně pociťována, obě se závažným etickým poselstvím moderního autora.¹¹

Jestliže jsme se s jménem Ivana Klímy přesunuli k pohádce, která se vymazáním mnoha jmen rovněž nemohla rozvinout do mnohotvárnosti, jež je pro ni žánrově charakteristická, nutně se musíme pozastavit u *Královských pohádek* Karla Šiktance (rukopis 1970, vyd. 1990).¹² Archi-textovými spoji je tento vzácně jednotný soubor vázán na pohádky kouzelné a přitom je zcela původní, spjatý v cyklus výstižně prokreslenými postavami králů, vládců namnoze chybujících, a tedy i se závažnou společenskou problematikou. Básníkem stvořený svět mimo náš vezdejší prostor a čas, a přece s námi spjatý desítkami pout, spletaných konotačními významy, jimiž pohádkový text přesahuje z odlehklých fantazijních krajů a věků a rozžihá světla svých sdělení mezi námi, pro nás, i v nás. Vstup těchto pohádek na knižní trh s více než dvacetiletým zpožděním je jedním z prohřešků norem normalizace.¹³

Vedle uvedených příkladů působí fakt, že Zuzana Renčová – rovněž pohádkářka – mohla publikovat pouze jako Zuzana Nováková, na první pohled až malicherně. Ale jako jedna z našich

9 V NSR byly i tyto novely vysoko hodnoceny. Viz Schaller, H.: Aktualität und literarische Qualität, in: Märchen, Mythen und moderne Zeit. Würzburg 1987.

10 Na území prózy s dívčí hrdinkou bychom našli i další stopy normalizačních zásahů. Tak např. román J. Reitmannové *Velká voda* byl vydán r. 1959 s dvouletým zpožděním – ve skutečnosti byl „současníkem“ *Velkého trápení* H. Šmahelové (1957). Semestr života J. Červenkové dopsán v r. 1971 čekal na vydání deset let.

11 Jak daleko je slunce. In.: Máma, táta, já a Eda. Galaxie (ve spolupráci s Österreichischer Bundesverlag), Praha 1990. Jak hluboké je moře. In: Uzel pohádek. Vybral a sestavil I. Klíma. Praha 1991.

12 Viz Brabec, J. a kol.: Slovník zakázaných autorů 1948–1980. Praha 1991, s. 412. *Královské pohádky* uvádí k r. 1970 s poznámkou „vydání znemožněno“.

13 Citelné vakuum pro převyprávěné pohádky z celého světa znamená umlčení V. Stanovského a J. Vladislava, pro adaptace bajek, facetí a rozprávek „absence“ J. Hirsála a J. Koláře.

glos exponuje nezanedbatelnou souvislost normalizačních praktik se situací po únoru 1948. Tehdy bylo tabuizováno jméno Václava Renče, po roce 1970 nebylo dovoleno vyvolat je ze „zapomnění“ jménem jeho dcery.

U Václava Renče šlo o otázku náboženské víry. V této souvislosti stojí za glosu zajímavá zkušenost Jana Čarka – odstranění náboženských motivů ze sbírky *Ráj domova* v šestiletí mezi prvním a druhým vydáním (1948 – 1954). V roce 1948 otevíraly sbírku vstupní verše:

„Koho Pán Bůh nemiluje,
tomu život nedaruje,
koho Pán Bůh miloval,
zemský ráj mu daroval.“

Ráj domova zde chápe Čarek široce a křesťansky jako „zemský ráj“ (aluze na slova státní hymny není nahodilá), darovaný člověku Bohem. Verše jsou to jednoduché, nenáročné, gramaticky rýmované, myšlenka však závažná, akcentující zemský ráj, místo štěstí, přírodní krásy a radosti všeho živého, včetně dětí, jako Boží dar. Ve druhém vydání toto čtyřverší zmizelo, básnicky šťastně nahrazeno známými verši: „Jen si, děti, všimněte, co je krásy na světě...“, a spolu s ním i báseň Andělíček, Koleda s motivem Ježíška, půvabné Rybníčky (dětsky vtipná promluva malého chlapce k andělíčku strážníčkovi, který se spolu s ním zcela zaujal stavěním hrází rybníčku v blátivé kalužině) a konečně i čtyři verše z ukolébavky, kterou dívenka uspává svou panenku:

„Potkáš Pannu Marii,
podobá se lilii,
co jí řekneš – proč spát nechceš,
až se bude ptát?“

Náhradami a dalšími drobnými úpravami se nebudu zabývat. Nepochybné je naše zjištění, že mají společného jmenovatele – odstranění náboženských motivů, z nichž některé jsou krásné; sbírka i tak zůstala působivá zaklíněním všech básní do rámce jásavé radosti ze všeho živého zde na zemi, od kvítí, stromů, broučků až po svět dětí. Tak žije Čarkův pozemský *Ráj domova*, nově jednolitý a nově vyvážený, přijatelný pro dětské čtenáře bez rozdílu názorového klimatu v rodinách. Naše glosa může zajímat literárního historika.¹⁴

Podobných zásahů do reedovaného textu, ať už realizovaných z vůle autorovy nebo pod tlakem nakladatelství, nebylo patrně v padesátých letech málo. Ondřej Sekora např. odstraněním antipatie černých a rezavých mravenců, jež v přírodě reálně existuje a v dobrodružstvích mravence Ferdy v cizích službách byla zdrojem trvalého napětí, vysloveně zakázil střední část své mravenčí trilogie. Vyšla v jednom svazku (*Knížka Ferdy Mravence*) v roce 1968. Následek deformace zasáhl zlomyslně do nového samostatného vydání *Ferdy v cizích službách* (1993), v němž se objevila původní dvoustránková ilustrace vztahující se k ději, který v knize neexistuje.¹⁵ Za zcela nesolidní považují výpustek v nepřestavně oblíbeném Povídání o pejskovi a kočičce, v němž po roce 1948 marně hledáme příběh Jak pejsek a kočička slavili 28. říjen. Ideologický důvod je zde až trapně průhledný, snaha o zapomnění metodou vyloučení ovšem marná.

Ale opusťme glosy příliš retrospektivní a vraťme se k faktům osmdesátých let. Analogickým

14 Čarek, J.: *Ráj domova*. Praha 1948 (1. vyd.); 1954 (2. vyd.); 1956 (3. vyd.). Podrobněji sleduji změny v těchto třech vydáních ve stati Nahodilá glosa čarkovská. Zpravodaj Ústavu literatury pro mládež 1994, č. 3.

15 Podrobněji viz Vařejková, V.: *Mravenc Ferda a drobná nedůslednost*. Zpravodaj Ústavu literatury pro mládež 1993, č. 3.

způsobem jako pohádkový soubor Josefa Čapka bylo zbaveno dvou pohádkových textů Werichovo *Fimfárum* ještě za života autorova v pátém vydání v roce 1977. Jde o texty *Psí starosti* a *Rozum & Štěstí*, které příliš zřetelně daly najevo, kam je namířena Werichova proslulá neúcta k vrchnosti. Podobně jako u Sekory je paradoxní, že ilustrace Jiřího Trnky k pohádce *Rozum & Štěstí* v knize ve všech vydáních zůstala.

Při těchto praktikách se nelze divit, že s nedůvěrou hledíme na úvodní slova sborníku *Nejlepší dětem*, publikujícího příspěvky z mezinárodního setkání spisovatelů a teoretiků literatury pro děti a mládež na Dobříši 22. – 25. září 1975 na téma „Dětská literatura v epoše socialismu“. Sborník vychází po roce. Vzhledem k jeho ideové závažnosti je to doba překvapivě dlouhá. Ale také dostačující ke komunikaci s autory příspěvků. Přesto úvodní slovo vypočítává, co všechno sestavovatelé sborníku vypustili, aniž o tom s autory byl veden dialog, aniž je cokoli v postižených textech třeba graficky avizováno.¹⁶ Přestože redakce údajně vypouštěla opakující se informace, zůstala početná *loci communes*, mj. o „nenásilném“, „po špičkách“ prováděném výchovném působení, jež „vrcholně“ zformuloval Stanislav Rudolf, který z myšlenky, že při psaní si připadá, jako by vypustil stádo hříbat, vyvozuje po zdůraznění významu soudobého dětského hrdiny a po obvinění literatury šedesátých let tento závěr: „Myslím, že je na čase, abychom spojili své síly k frontálnímu útoku, v jehož čele bude dobrá knížka se současnými hrdiny, ať už psaná prózou nebo řečí vázanou. K tomu je však třeba, aby se spojili autoři a ilustrátoři nových knížek, ale i pracovníci nakladatelství, literární vědci, učitelé a rodiče. Jedině tak se nám podaří, že těm neukázněným hříbatům nasadíme ne tvrdý chomout, ale otěže, jimiž budeme napomáhat řídit jejich srdce i činy.“¹⁷

Ideologickými floskulami hýří v tomto sborníku příspěvek Jaroslava Voráčka. Socialistické zřízení – podle jeho formulace – věnuje literatuře pro děti a mládež pozornost jako „jedné z výchovných forem“ a v tom je realizována závažnost její společenské povahy. „Socialistickou orientaci jejího vývoje zajišťuje stát prostřednictvím svých kulturních institucí“ – a tím, že se stát ujal této péče, „dal jí pevnou ideovou koncepci a hmotné zajištění“.¹⁸ Jaroslav Voráček volá zejména po prózách ze soudobého života dětí a mládeže, neboť tato tvorba má „největší společenskou účinnost, nejbezprostředněji vypovídá s aktuální uměleckou naléhavostí o přítomnosti a minulosti“, „mocně působí na světonázorové, charakterové a morální utváření mladých vnímatelů umění a bezprostředně ovlivňuje jejich jednání“.¹⁹ Atd. včetně výchovy k třídnímu uvědomění. Jsou to mnohokrát opakovaná slova, *pia desideria*, nehledící ani na to, že myšlení o literatuře a jejím působení bylo už na přelomu desetiletí mnohem dál a jednoduchý kauzální vztah mezi literárním dílem a dítětem ověřilo jako pochybný; ani na to, že psát o bezprostřední přítomnosti a bezprostřední minulosti bylo nadmíru těžké, neboť až příliš hluboko zasáhla do paměti jednotlivců a jen jediný přístup k ní byl dovolený, a tedy možný, poučený oficiálním Poučením z krizového vývoje.

Literatura pro děti a mládež tak spolu s celkem literatury byla poznamenána dvěma zásadními, od původu mimoliterárními anomáliemi:

- 1) Absencí osobnostní aktivity významných autorů, kteří byli zbaveni možnosti pracovat

¹⁶ Sborník *Nejlepší dětem*. Red. B. Nohejl a B. Říha, Praha 1974. Za úvodním slovem je uveden Čs. výbor Svazu spisovatelů ČSSR. Sděluje, že z referátů „jsme vypustili části, zabývající se předválečnou literaturou“, „pasáže, které se stejným způsobem zabývaly obdobnými myšlenkami“, pasáže, které se po kabinovém tlumočení nepodařilo dešifrovat (z osmi evropských jazyků) a vyškrtili „také ty části vystoupení, které se zabývaly omezenými problémy, jejichž aktuální hodnocení v důsledku vývoje ve světě mezitím zastaralo“.

¹⁷ Tamtéž, s. 41.

¹⁸ Tamtéž, s. 25.

¹⁹ Tamtéž, s. 27.

v kulturní sféře, i absencí aktivity jejich děl, která už vzniklá byla zakázána.

2) Absencí literárních děl, která by zobrazila v osudech nebo ve vědomí dětského hrdiny realitu těch konfliktů, které se ve společnosti zauzlovaly, ovlivňovaly podobu života celých rodin a zasahovaly děti i tenkrát, když rodiče vědomě usilovali o to, aby tomu tak nebylo. Nebo tu vrstvu problémů, které s sebou nesla podivná každodenní schizofrenie mnoha lidí – jedna tvář pro dům a důvěryhodné okolí, druhá pro školu a pro veřejnost. Nenašel se autor – pokud vím – který by tento problém pro děti zpodobil v duchu normalizačních stranických dokumentů; nezpodoben zůstal pod tlakem vědomí tabuizované tematiky, pod silou autocenzury. Nemá smysl rozhorlovat se pro to ideologicky – čili opět mimoliterárně. Atmosféru nesvobody prožíval každý jinak a celá řada pracovníků kultury ji nepociťovala, ba spoluvytvářela. Literárně vzato však absence děl řešících náročné společensko-etické problémy v příbězích ze života dětí znamená v literatuře pro děti a mládež omezení významné žánrové vrstvy a posun autorské pozornosti i hodnoty syžetu o nějaký ten stupeň níž.

Těchto několik jednotlivých glos, z nichž každá obráží obecné znaky totalitního myšlení a může být chápána jako *pars pro toto*, snad přispělo k představě o nejednoduchosti problematiky normalizačního období pro badatele v oblasti literatury pro děti a mládež, kteří budou vytvářet obraz jejího poválečného vývoje. Jejich práce nepochybně bude vedena principem „distinguere, sed non separare“ – rozlišovat, nikoli rozdělovat, nikoli vylučovat, nikoli vysouvat do zapomnění. „Rozlišovat znamená pozorně členit skutečnost za účelem jemnějšího a bohatšího poznání“,²⁰ za účelem citlivější specifikace. Takto koncipované poznávání nám, doufám, umožní vyhnout se plošnému verbalismu,²¹ v němž skončila literárněvědná reflexe literatury pro děti a mládež na konci osmdesátých let, a poznamenat dobu, ve které žijeme a jsme její impulzivností poznamenáváni, vlastní pozitivní badatelskou stopou.

20 Fidelius, P.: O totalitním myšlení, Kritický sborník 1994, č. 4.

21 Klasicky je jím poznamenána např. práce J. Voráčka *Historické a teoretické koncepce české literatury pro děti a mládež* (Praha 1982), koncipovaná v intencích dobové kulturní politiky natolik přísně, že se mění v pozitivistický výčet jmen, dat, úliteb a plochých charakteristik tím víc, čím víc se blíží datu svého vzniku.

Od ideovoestetickéj postulatívnosti k literárnokritickej normatívnosti

*Otvorený príbeh príbehovej prózy
zo života s detským referenčným hrdinom.*

Predmetom nasledujúceho rozprávania bude skúmanie vzniku a významov jedného terminologického súslavia, ktoré sa v českej a slovenskej literárnej teórii, zameranej na odborné reflektovanie subsystému literatúry pre deti a mládež, objavilo a „zabývalo“ v období konsolidácie a normalizácie takzvaného reálneho socializmu čiže v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch nášho storočia, nezadržateľne sa schyľujúcemu k svojmu definitívnemu záveru. Na konferencii, ktorá sa konala v Opave pred piatimi rokmi, presne v dňoch 19. –20. septembra 1990, pod názvom *Od rozdelení k syntéze*, pokúsil som sa o analýzu vzťahu umelecko-náučnej literatúry k žánrom literatúry faktu.¹ Tentokrát chcem uvažovať o fenoméne „príbehová próza zo života s detským referenčným hrdinom – pre deti a mládež“. Túto vonkajšiu okolnosť pripomínam preto, že medzi oboma literárnoteoretickými javmi a k nim sa vo funkcii pozadia priradujúcimi spoločensko-politickými kontextami vidím viacero analógií a hlbších významových súvislostí. Zdá sa mi, že ich vzájomné porovnanie pomôže presvedčivejšie odhaliť podstatu jedného i druhého fenoménu, výraznejšie načrtnúť ich charakteristické rysy, presnejšie určiť ich v mnohom identické, avšak dosiaľ zámerne zastierané funkcie. Dozaista medzi oboma literárnymi „oblasťami“ sú aj špecifické diferencie. Nebudem sa však opakovať, iba pre osvieženie pamäti pripomínam, že pre moje poňatie umelecko-náučnej literatúry bolo dôležité zistenie, že vlastne ani jej pomenovanie ani jej textový prototyp sa nezrodil u nás doma, nebol teda autochtónny, ale bol k nám prenesený a v upravenej kalkovej podobe pôvodne ruského termínu naučno-chudožestvonnaja literatura aj mocensky forsirovaný so zámerom na sovietskom vzore vychovávať nové, už „po socialisticky zmýšľajúce“ generácie. Autori knížiek umelecko-náučného charakteru sa vedome usilovali plniť ciele, ktoré pred nich postavila strana a formulovalo jej ideologické centrum s príslušnými prevodovými pákami. V konečnom dôsledku išlo o zneužitie umeleckých postupov pre zámerne riadenú výchovu zapálených, altruistických a vždy disciplinovaných budovateľov socializmu. Jasne to vyplýva aj zo základných téz, ktoré pre medzinárodnú konferenciu o umelecko-náučnej literatúre, usporiadanú na počiatku obdobia normalizácie v marci 1975 pripravili pracovníci nakladateľstva Albatros v Prahe.² Bolo to teda úžitkové umenie svojho druhu, ako na to poukázal už Zdeněk Heřman, ktorý ako jeden z prvých českých a slovenských teoretikov umelecko-náučnú literatúru reflektoval.

Východiskovú analógiu medzi ňou a príbehovou prózou vidím vo fakte, že tak, ako si nová spoločenská situácia z konca štyridsiatych rokov vyžiadala vznik nového „odvetvia“ literatúry,

¹ Jurčo, M.: Umelecko-didaktické žánre versus literatúra faktu, in: Sborník prací Filosofické fakulty Slezské university, řada literárněvědná A 1. Opava 1991.

² Pozří Zlatý máj 1975, s. 200.

pomenovanom umelecko-náučná literatúra, podobne aj v období prekonávania „krízového obdobia“ v strane a spoločnosti vznikla – tentokrát už celkom samoobslužne – v subsysteme literatúry pre deti a mládež nová „oblasť“, s postupne kryštalizujúcim a elasticky sa modifikujúcim pomenovaním „príbehová próza zo života s detským hrdinom...“ Ďalšiu analógiu nachádzam v netolerantnom, agresívnom spôsobe presadzovania sa nového „organizmu“ v prostredí, ktoré ho, ako genologicky nesystémový prvok spočiatku odvrhovalo a len nerado sa s ním zmierovalo. Na tomto mieste by bolo podistým užitočné nazrieť do histórie vzniku fenoménu a pokúsiť sa sprítomniť sebe i druhým situácie, v ktorých sa generoval. Pochopiteľne, v krátkom príspevku nemožno uviesť všetky uzlové body tohto procesu. Tak, ako sa len postupne tvarovalo zložité terminologické súlovie, podobne procesne, teda „za pochodu“ sa spresňoval aj obsah pojmu, jeho definícia.

Problematiku významu príbehu zo života pre duchovný rast dieťaťa pertraktoval na stránkach Zlatého mája Vladimír Nezkusil už na začiatku sedemdesiatych rokov.³ „Krizové obdobie“ ešte stále trvalo, „poučenie“ z neho ešte nebolo každému jasné, a tak aj Nezkusil uvažoval o nej v priestore vymedzenom súradnicou psychologickou (už v rokoch šesťdesiatych ju v tomto zmysle načrtol Zdeněk Helus v Zlatom máji 1967, s. 293–300) a literárnovednou, teda ešte bez zreteľa na ideologickú teleologickosť, ktorá sa v ďalšom období stala konštantou novej literárnej oblasti. Nezkusil skúmal príbeh vo vzťahu k percepčným schopnostiam dieťaťa a pokúšal sa odhaliť, v čom spočíva jeho latentná estetická potencialita. O niekoľko rokov neskôr, v súlade s tým, ako postupoval mocenskými zložkami ostro sledovaný proces konsolidácie a normalizácie, a ako sa zásadným spôsobom menila spoločensko-kultúrna situácia, narastal aj ideologický tlak na umelcov, vrátane tvorcov i teoretikov literatúry pre deti. Nebolo radno zostať bokom, naopak, oplátilo sa „spontánne“ prihlásiť k realizácii generálnej línie strany. Redakcia Zlatého mája, časopisu o detskej literatúre urobila tak vyjadrením súhlasu s postojom výboru Československých umeleckých zväzov a formulovaním prísľubu „účinne a trvale“ podporovať literárnu tvorbu s výchovnou pôsobnosťou a v prospech budovania socializmu.⁴ Neprislušča nám súdiť, do akého stupňa úprimnosti redakčná rada, sevrknutá vtedy na svojho predsedu a zamestnancov redakcie, myslela svoje prehlásenie vážne.

V súvislosti so skúmaním vývinových peripetií zvoleného fenoménu bude vhodné pri otvorených stránkach Zlatého mája ešte pobudnúť a priam v tom istom čísle všimnúť si bližšie aj článok Jaroslava Voráčka K žánrovej špecifčnosti postav.⁵ Totiž napriek tomu, že jeho autor predoslal, že mu pôjde len o niekoľko poznámok na okraj problematiky postavy v socialistickej literatúre, v dlhšej úvodnej časti venoval značnú časť priestoru pre výklad podstaty literárnych druhov. Opierajúc sa o tézy marxistickej literárnej vedy, vyšlo mu to tak, že epika „vytváří obrazy, které se svým způsobem mohou chápat jako určitý návod na životní praxi“. Veď epika, podľa jeho mienky, vytvára situácie, v ktorých sa možno ocitnúť, čiže čitateľ ich môže vnímať vo funkcii modelu a postavy vo funkcii vzoru „jak se chovat, jak správně či nesprávně jednat, jak reagovat a jak se v určité situaci zachovat.“ Voráčkovi teda návodná utilitárnosť behaviorálneho typu vyplývala priam z podstaty literárneho druhu. A tak bez rozpakov formuluje záver, že v „epice vystupuje do popředí výchovná úloha socialistické literatury pro děti jako jedna z forem působení na jejich pokrokové společenské utváření“. Za výsadu i osobitosť „*socialistické* epiky“ (lebo aj takú pozná!) považuje fakt, že môže a dokáže „pěstovat vysoké morální kvality lidí, a také dětí v souladu s rozvojem společnosti a s její budoucností“. V porovnaní s Nezkusilom a Chaloup-

³ Nezkusil, V.: Příběhy ze života v četbě pro předškolní děti. Zlatý máj 1971, s. 441–446.

⁴ Pozri prehlásenie redakcie, Zlatý máj 1977, s. 2.

⁵ Voráček, J.: K žánrovej špecifčnosti postav, Zlatý máj 1977, s. 16–20.

kom, ktorých možno považovať za duchovných otcov „príbehovej prózy zo života detí s referenčným hrdinom“, Voráček akoby príbehu celkom neveril, respektíve nechce sa spoľahnúť v prvom rade naň. Z hľadiska plnenia výchovnej funkcie zo súboru epických kategórií vyzdvihuje najmä postavu (na tejto línii jeho podnety ďalej rozvíjal Otakar Chaloupka). Voráček akoby kategóriu príbehovosti nepovažoval za podstatný rys žánru, ktorý by dokázal adekvátne odrážať súčasnosť, vyjadrovať vzťahy k nej a formovať k nej aktívny postoj čitateľa. On totiž ani o tri roky neskoršie neakceptuje príbeh až natoľko, aby ho významnejšie a transparentnejšie vyzdvihol v skladbe zjavne pojmovo preťaženého terminologického súslavia. Zostal pri svojom tradičnom, nesporne nielen úspornejšom, ale i významovo prehľadnejšom a komunikatívne operatívnejšom pomenovaní: *próza zo života detí*.⁶ Pravdaže, je ďaleko od toho, aby význam príbehu v štruktúre prózy zo života detí sponchyboval.⁷ V zornom poli jeho bádania boli však iné, podľa neho závažnejšie problémy. Išlo mu najmä o orientovanie tvorcov na čerpanie námetov z aktuálnej skutočnosti⁸ a o pripomenutie či až napomenutie, že aj spisovatelia sa budú musieť spoločensky angažovať, ideovo zainteresovať a v tvorbe otvorene prejavovať osobné postoje. Pričom autorský postoj by nemal byť v diele zúžený zameraním na individuálnu sféru, na tému izolovanú od celospoločenských problémov. Obrazne povedané, artikulovaním dôležitosti vlastného ideového postoja tlačil literárnych tvorcov k múru, chtiac-nechtiac obmedzoval ich vnútornú tvorivú slobodu. Nie je pritom nezaujímavé podotknúť, že Voráček išiel vo svojom inštruktážnom servise aj hlbšie do štruktúry textu, povšimol si niektoré literárne postupy a vyslovil námietku proti častému používaniu rozprávačskej ich-formy. Z hľadiska skúmania postoja ku skutočnosti totiž postrehol, že práve ona umožňuje autorovi vzdať sa nemalého podielu zodpovednosti jednoducho tým, že touto technikou ju prenesie na postavu. Navyše zúžením zorného poľa skrze vid a videnie detského rozprávača automaticky zoslabí aj vzťah zobrazeného ku skutočnosti. A tak autorovi radí, či skôr žiada od neho, aby pri voľbe typu rozprávača vysunul do popredia vlastný subjekt. Len tak sa bude môcť, ba i musieť, angažovať plne a celistvo tvarovať či skôr produkovať žiadanú „spoločensky zainteresovanú prózu“.

Z hľadiska ideovotematickej postulatívnosti kráčal Voráček nepochybne vpredu. Ak v niečom „zaostával“ (podľa všetkého vedome), tak už v spomenutom nedoceňovaní kategórie príbehovosti. No už koncom sedemdesiatych rokov sa próza s tematikou detského života aj oficiálne etablovala kodifikovaním v treťom zväzku *Výbraných kapitol z teorie dětské literatury* (Praha 1979) autorskej dvojice Chaloupka – Nezkusil. Obaja príliš dobre vedeli, čo všetko znamená príbeh v čítaní dieťaťa a mladého človeka. Príbeh je totiž vskutku nielen základný, ale i zázračný či priam magický prvok epiky. To jeho prostredníctvom detský príjemca je schopný kompenzovať si isté „nedostače“ a minimalizovať nežiadúce účinky psychických deprivácií, v období puberty biologicky i psychicky sa reštrukturujúci subjekt formou „akoby účasti v akoby svete“ dokáže sublimovať potláčané pudy a vášne, aby napokon u adolescenta práve v úzkom „obcovaní“ s epickým žiľvom prózy vykryštalizovali vlastnosti, ktoré po fázach parciálnych a krátkodobých identifikácií zázračne skomplementarizujú a ucelistvia rozvíjajúci sa subjekt adresáta do jeho špecifickej osobnostnej identity.⁹ Je zjavné, že vďaka uvedenej polyfunkčnosti práve skrze príbeh možno preniknúť aj tam, kde iné výchovné a vzdelávacie prostriedky zlyhávajú. Práve preto mu

6 Voráček, J.: Aktuální náměty dominují, Zlatý máj 1981, s. 259–264.

7 Postačí si v tejto súvislosti všimnúť jeho štúdiu Tradice a současnost české literatury pro děti a mládež, Zlatý máj 1978, s. 681–696.

8 V zhode s J. Voráčkem to isté zdôrazňoval aj O. Chaloupka v článku Aktuální otázky příběhu z dětského života, Literární měsíčník 1976, č. 6.

9 Pozri Helus, Z.: Funkce dětské literatury v utváření identity osobnosti, Zlatý máj 1967, s. 293–300.

dvojica kodifikátorov pririekla čelné miesto v pojmovno-terminologickom pomenovaní novej oblasti v literatúre pre deti.

Jaroslav Voráček svoje postuláty na prvoradosť ideového zamerania tvorby pre deti nemyslel ako frázu ani ako zálohu na odmenu niekedy v budúcnosti, on sa v zápase o etablovanie novej literárnej oblasti angažoval gruntovne, celistvo, s plným nasadením. Práve preto práve on zanechal svedectvo o dobovej, historicko-politickej nevyhnutnosti jej vzniku, keď celkom otvorene priznal: „Počátkem sedmdesátých let bylo důležité zachovat návaznost na hlavní proud socialistické literatury a zvládnout skutečnost prostředky ryze uměleckými“. Na veci, pochopiteľne, nič neme- ní, že príhlas k socialistickému prúdu literatúry zakončil požiadavkou „rýdzosti“ umeleckých prostriedkov: po istej názorovej uvoľnenosti rokov šesťdesiatych už nebolo možné akcentovať len ideologické prvky a ideovotematické intencie. V následnom rozvíjaní kontextu celkom jedno- značne formuloval, že podmienkou onej nadväznosti musí byť spoločenská angažovanosť tvorcu a socialistická ideovosť obsahových zložiek diela. Vedel i to, že pod emblémom „prózy zo života detí a mládeže“ možno ideovo zgrupovať len autorov, ktorí uznávajú princípy socialisticko-realistického zobrazovania skutočnosti. Pri obzretí sa do nedávnej minulosti konštatoval, že za medzníky na ceste vedúcej k obnove zásad socialistického stvárňovania skutočnosti možno považovať roky 1973 a 1975, z čoho je zrejmé, že vývinový rytmus literatúry opäť zosúladoval s aktuálnymi straníckymi udalosťami.¹⁰ A keď sa nad otázkou počiatkov a ideovoestetických koreňov tohto typu diel zamýšľal Chaloupka, nešiel ďalej, ako k známym autorom medzivojnovej svetovej (Kästner, Gajdar), českej a slovenskej (Pleva, Majerová, Král) socialistickej literatúry pre deti.¹¹ Takže všetky ostatné, temporálne hlboko do minulosti siahajúce sondáže, napríklad k Twainovi v literatúre svetovej, hovoria už vlastne o niečom celkom inom, pretože nesledujú líniu diel s ideovým podložením socialistickej angažovanosti. Skrátka, sú to štruktúrne modely s inými, diametrálne odlišnými funkciami. Takže aj tu platí analógia medzi umelecko-náučnou a príbehovou prózou zo života detí: svojou koreňovou sústavou obe siahajú do tridsiatych rokov svetovej, sovietskej, českej a slovenskej literárnej histórie, pričom sa usilujú revitalizovať, respektíve aj inovovať koncept literárneho diela s jednostranne a jednoznačne vyjadrenou ideovou zacielenosťou umeleckej výpovede.

Čo teda bola, respektíve aká mala byť podľa dobových predstáv príbehová próza s tematikou detského života? V slovníku hlavných termínov, priradenom k tretiemu zväzku Vybraných kapitol z teórie detskej literatúry, čítame, že „príbeh s tematikou detského života“ je *oblasťou* prozaickej literatúry, „ktorej zachycuje pravdepodobné události“ a ktorej cieľom (lepšie funkciou) je zoznámiť detského čitateľa so základnými modelmi ľudských vzťahov v spoločnosti, pomáhať mu orientovať sa vo svete. Obyčajne vystupujú v nej detskí hrdinovia, zriedkakedy však výlučne. Približne taká bola prvá oficiálna definícia novolegitimizovanej oblasti prózy v subsystéme literatúry pre deti a mládež. Vo svojich základných rysoch sa bude opakovať aj u iných teoretikov, ktorí sa pokúšali fenomén príbehovej prózy konkrétnejšie postihnúť. Spoločenskú utilitárnosť (lepšie povedané ideovovýchovný servis strane) nikto verbálne neproklamoval. Navyše literárni teoretici sa začali vyhýbať aj sprofanovanému termínu (skôr pedagogicko-psychologickému ako literárne- mu) formatívnosť. Otakar Chaloupka ho pohotovo nahradil pojmom „rozvojotvornosť“ – pričom jeho obsah tvorila anticipácia vrastania dieťaťa do spoločenského organizmu. A to bol vlastne jej finálny cieľ i príčina jej literárnoteoretického establishmentu.

Praktické presadzovanie proklamovaného vzoru nie je zbavené paradoxov subjektovo-objekto-

¹⁰ Voráček, J.: Tendence prózy ze života dětí, Zlatý máj 1980, s. 277–281.

¹¹ Chaloupka, O.: Aktuální otázky příběhu z dětského života, Literární měsíčník 1976, č. 6.

vého charakteru. Osudovej vývinovej ironizácii sa nevyhla ani dvojica jeho kodifikátorov. Veď obaja už mali svoje skúsenosti s neblahými dôsledkami utilitárneho zneužívania literárnych textov pre deti na ich umeleckú kvalitu. A predsa! Skrytá paradoxnosť sa markantnejšie pociťuje u literárnoteoreticky hlbšie založeného Vladimíra Nezkusila. Veď nebolo to tak dávno, čo z pozície zjavnej identifikácie s estetickými teorémami českých štrukturalistov (Mukařovský, Jankovič, Červenka) viedol ostrú polemiku s pedagogicko-didaktickým poňatím poslania literatúry pre deti. V publikácii príznačne nazvanej *Spor o špecifičnost dětské literatury* (Praha 1971) celkom jednoznačne akcentoval estetickú funkciu a estetickú hodnotu literárnych textov pre deti. Súbežne s ním aj Otakar Chaloupka v súvislosti s hodnotením teoretických ziskov „brnenskej skupiny“ vyzdvihol nezanedbateľný prínos jej príslušníkov k procesu odumierania utilitárneho chápania detskej literatúry. Vyzdvihovanie utilitárnych funkcií detskej spisby považoval za jav už nečasový a periférny.¹² A predsa dejinný ironizujúci paradox chcel, aby sa práve títo uznávaní teoretici a ochrancovia umeleckej svojbytnosti literárneho diela pre deti priam iniciačne a rozhodujúcou mierou pričínili o to, aby sa jav, proti ktorému zásadným spôsobom bojovali, posunul z periférie opäť do centra literárneho diania. Nemohlo to byť ináč, keď príbehovej próze pririekli privilegované a hyperbolizované postavenie. Chaloupka prehlásil, že je priam kvintesenciou adresnej literatúry pre deti. Je toho názoru, že podľa jej úrovne, to znamená podľa toho, ako úspešne čiže stránicky žiaduco orientovala dieťa v ideových, politických a svetonázorových otázkach, ako cieľavedome sa podieľala na utváraní jeho spoločenských postojov a vzťahov „konkrétne k socialistickému svetu a socialistické spoločnosti“, možno hodnotiť celkovú úroveň literatúry pre deti a mládež.¹³ Možno predpokladať, že teoretickí priekopníci novej literárnej oblasti spočiatku nechceli viac, iba dať cisárovi, „čož jeho jest“... V prospech tejto hypotézy svedčia úvodné slová, predoslané k tretiemu zväzku *Vybraných kapitol...*: „nechceme formulovať závery normatívnej platnosti...“ A ak sa v tom čase, na konci sedemdesiatych rokov, Vladimír Nezkusil, autor state o príbehovej próze, predsa len skusmo pokúsil pustiť na teoretické pole, usiloval sa byť prísne metodický a konzekventne logický. Takýto charakter má jeho návrh na typologické členenie príbehu zo života v paralelnej afirmácii ontogenetických fáz dieťaťa na: 1. príbeh s epizodickou výstavbou, 2. príbeh s dejom uceleným a dovŕšeným a 3. príbeh, smerujúci k otvorenej výstavbe textu, ako percepčne najnáročnejší a „rozvojotvorne“ najefektívnejší. Avšak džin už bol z fľaše vypustený a stváral si svoje...

Mlynček mlel kašu a svoju nadprodukciu eskaloval do celého priestoru literatúry pre deti a mládež. A jednako už na začiatku osemdesiatych rokov sa ho pokúšal zastaviť, očividne však nesmel, málo dôrazne a bez bojového zápalu (podistým ho v ňom vyhasil kádrový normalizačný postih), taký vynikajúci znalec žánrovej problematiky, ako bol Zlatko Klátik. V článku, v ktorom sa zamýšľal nad žánrovým aspektom na pozadí vývinových tendencií novej prózy pre mládež, lakonicky poznamenal, že pojem „súčasný život“ je bezbrehý a pojem „referenčný hrdina“, rozvíjajúci pojem príbehovej prózy zo súčasného života, je vlastne len podperou – barličkou, ktorá sotva môže byť bez určenia žánrovej formy dostatočným príznakom...¹⁴

S Klátikom, zdá sa, nikto nepolemizoval. Ani objavitelia a priekopníci nového literárneho fenoménu. Napokon, oni nehovorili o žánri, ale o oblasti, ktorá sa rozprestiera „naprič genologickými systémy“,¹⁵ krížom cez územia ostatných druhov a žánrov literatúry pre deti. Ako ľahko tam prenikla a ako beztriestne rozkladala a inferiorizovala dávno stabilizované žánrové útvary,

12 Chaloupka, O.: Literární kulturnost a literární výchova, Zlatý máj 1971, s. 458–465.

13 Chaloupka, O.: Aktuální otázky příběhu z dětského života, Literární měsíčník 1976, č. 6.

14 Klátik, Z.: Vývinové tendencie novej prózy pre mládež a žánrové hľadisko, Zlatý máj 1981, s. 286–290.

15 Chaloupka, O.: Žánry a hodnoty v detskej literatúre, Literární měsíčník 1982, č. 6.

vidieť už z Nezkusilových vývodov v treťom zväzku Vybraných kapitol, v ktorom sa okrem prázdninového príbehu za variant príbehu zo života detí (takže predsa nejde len o oblasť, ale aj o žáner, či o oboje zároveň?) považuje i román pre dievčatá a dobrodružný román pre chlapcov. Ibaže, ak takéto závažný „oblastno“-terminologicko-pojmový posun mohli urobiť zakladatelia a kodifikátori nového literárneho fenoménu, prečo by sa na podobných „objavoch“ nemohli podieľať aj ich nasledovníci, najmä tam, kde sú žánrové charakteristiky málo výrazné, napríklad v žánrovej palete pre predčitateľský vek?

Nie nepodobne, ako sa v českej teórii literatúry pre deti povedľa mena Chaloupku vzápätí vynorí meno Nezkusila, aj na slovenskej strane popri osobnosti Klátika sa dlhé roky rysoval výrazný profil a pevný charakter Jána Poliaka. Pri povrchnom rekognoskovaní dobového kontextu mohlo by sa zdať, že osobnosť Jána Poliaka nepatrí do „sujetu“ príbehovej prózy s detským hrdinom. On sám doň nevstúpil, napokon nebolo ani treba, pretože fenomén príbehovej prózy zo života detí s referenčným hrdinom za jeho života nebol ešte definovaný v agresívnom chaloupkovsko-nezkusilovskom poňatí. A predsa aj on do nášho príbehu o príbehovej próze patrí, nie síce ako postava na scéne vystupujúca, ale istotne ako charakter či vo funkcii chóru, ktorý vnútorné dianie príbehovej prózy eticky dourčuje a zvýznamňuje. Nemožno na tomto mieste nepripomenúť, že vlnobitie kádrových postíhiv v slovenskej literárnej komunite najciteľnejšie zasiahlo kritiku a teóriu slovesného umenia pre deti (v priebehu kádrových postíhiv bola dekapitovaná takmer celá jej špička: Klátik, Kopál, Noge...) s najkrutejším dopadom práve pre Poliaka. Leitmotívom, či presnejšie ústrednou myšlienkou jeho článku Spoločenská hodnota literatúry pre deti a mládež, v protiklade s jeho názvom i so znením jeho medzituliek, ktoré s poslaním maskovať skutočný autorský zámer priam emblematicky zdôrazňovali význam literatúry pre výchovu mravnú, svetonázorovú i jazykovú, bolo prízvukovanie nezastupiteľnosti a nenahraditeľnosti estetickéj hodnoty umeleckého diela. Obdivuhodné pritom je, že Poliak svoje hlboko vkorenené presvedčenie o estetických kvalitách literatúry pre deti formuloval ako protinázor vo fiktívnej polemike s obhajcami výchovno-didaktickej koncepcie tvorby pre deti a priam provokatívne ho predniesol na oficiálnom podujatí, ktorého ústrednou témou bola problematika práce s literatúrou vo výchovnom systéme pionierskej organizácie SZM, na konferencii, kde sa akcentovanie a pertraktovanie utilitárnych funkcií umenia programovo vyžadovalo.¹⁶ Poliak si uvedomoval, že „úžitkársky“ prístup nielen hamuje prirodzený vývinový proces, ale literatúru pre deti zbavuje aj umeleckej legitimity a vyvážuje ju zo životne dôležitých väzieb s kontextom celonárodnej literatúry. Chápal, že ak budeme forsírovať formatívnu funkciu, výsledkom bude premena autonómnej umeleckej hodnoty na hodnotu umelecky nesvojbytnú, **esteticky nepravú**. Podobné presvedčenie artikuloval aj vo svojich úvahách o dievčenskom čítaní a o dobrodružnej literatúre.¹⁷ Články Jána Poliaka boli napísané a časopisecky publikované ešte pred oficiálnym establishmentom príbehovej prózy zo života detí. Nemohli preto vstúpiť do otvorenej polemiky s novokonštituovanou „oblasťou“ subsystému literatúry pre deti a mládež. Dozaista v opätovnom sprítomnení skrze Klátikov editorský čin mohli aspoň dodatočne, asociatívno-ozvenne, dvojici kodifikátorov pripomenúť čosi z ich vlastných, verejne proklamovaných esteticko-názorových postojov z konca šesťdesiatych a zo začiatku sedemdesiatych rokov. Zrejme sa tak nestalo, respektíve ak by sa aj bolo stalo, nemáme o tom nijaké dôkazy. Skôr sa dá predpokladať, že Poliaková názorová neúhybnosť ovplyvnila literárnoteoretické postoje ďalších slovenských literárnych vedcov. Hneď o rok po vydaní Poliakovej knižky *V službách literatúry...* literárny historik Henrich Piľko publikoval

16 Poliakov článok Spoločenská hodnota literatúry pre deti a mládež pôvodne vyšiel v zborníku referátov z metodickéj konferencie Práca s literatúrou vo výchovnom systéme PO SZM. Bratislava 1974.

17 Oba články J. Poliak publikoval v časopise Javisko 1974, č. 7 a č. 8.

širšie koncipovaný článok bilančného charakteru o literatúre pre mládež v sedemdesiatych rokoch.¹⁸ Možno z neho vyčítať, že že aj on, ako o pár rokov neskoršie aj Július Noge,¹⁹ celkom vystačili s tradičnou žánrovou systematikou a k pojmu príbehová próza zo života detí sa správali vcelku indiferentne... Ak ho spomenú, je zjavné, že mu neprisudzujú systémovo-terminologickú hodnotu.

Môžeme uzavrieť, že ak sa na začiatku šesťdesiatych rokov pri riešení otázok umeleckó-náučnej literatúry paralelne s výskumom Zdeňka Heřmana a neskoršie i Otakora Chaloupku úspešne rozvíjalo aj bádanie na slovenskej strane, doložiteľne pri pokusoch o jej systematiku u Jána Poliaka, v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch pri implementácii pojmu a vyjasňovaní si otázok v spojení s pojmom príbehová próza, ako novou oblasťou v čítaní detí a mládeže, sa už takáto symetrická analógia nezopakovala. Hoci Zlatý máj bol stále časopisom celoštátnym, ku komplementárnej nadnárodnej spolupráci už nedošlo. No nedošlo ani ku konfrontačnému dialógu. Dozaista nemalý podiel na vzniku ne-komunikatívnej situácie mali aj kádrové postihy, ktoré, ako sme už uviedli, na slovenskej strane ochromili alebo vyradili z aktívneho tvorivého procesu osobnosti základného významu, ktoré ak aj v obmedzenej miere mohli publikovať, vyhýbali sa otvorenej polemike s oficiálne šírenými a politicky žiaduco sa angažujúcimi názormi, z obavy, že môžu prísť o možnosť publikovať vôbec. Stranícke postihy a čistky deštruovali tak podstatným spôsobom už existujúce partnerské vedecko-výskumné vzťahy.

No aj bez teoretickej opory zo slovenskej strany oficiálne konštituovaný a legitímne definovaný terminologický agregát príbehová próza zo života s detským referenčným hrdinom začal fungovať a v čoraz širšom zábere rekultivoval široké celinné rozlohy novovyhlásenej literárnej oblasti, plniac pritom vytýčené spoločenské ideovo-výchovné funkcie. Po diagonále, s ňou sa pretínajúcej, posúval sa žánrový agregát umeleckó-náučnej literatúry. Pri koordinovanom postupe a vo vzájomnej súčinnosti boli schopné ustrážiť ideovú čistotu a vývin prózy v pravý čas usmerniť do želaného koryta. Nečudo, že po dôrazných ideových rekultiváciách sa opäť objavili diela tvarované podľa socialisticko-realistickeho modelu knižky pre deti, a to aj v zjavne schematizujúcej podobe, dobre známej z literárnej situácie prvej polovice päťdesiatych rokov (preukazne v niektorých prózach Jána Štiavnického). Onedlho tomuto svojským automatizmom riadenému mechanizmu podľahol aj exaktný analytik literárneho textu Vladimír Nezkusil. Namiesto predtým preferovanej funkcie estetickej odrazu aj on začal od autorov požadovať plnenie kritérií, očividne vychádzajúcich z revitalizovaných zásad metódy socialistického realizmu. V konkrétnom kriticko-hodnotiacom akte si všíma prejavy skresľovania skutočnosti a deformovania životného materiálu. Spisovateľ hodný toho mena mal by ho totiž v diele organizovať a interpretovať tak, aby výsledný obraz nezodpovedal len súčasným potrebám, ale aby pomáhal uskutočniť aj spoločenskú perspektívu. Reklamovanie ideologicko-politickej persúazie je nepochybné: v diele zakódovaný ideál musí byť schopný mobilizovať intelektuálne aj etické potencie čitateľa, podnecovať jeho činorodosť a prebúdzaj jeho záujem na utváraní seba samého ako pozitívne sa správajúceho člena socialistickej spoločnosti.²⁰ To všetko sú, nepochybne, funkcie prislúchajúce skôr občianskej výchove ako umeniu.

Tendencia, jednostranne akcentujúca rozvojtovnú funkciu, nazeranú v širokom spektre formovania osobnosti i uspokojovania potrieb reálnosocialistickej spoločnosti, vygradovala napokon celkom neočakávane na Slovensku. Po spochybňujúcom, respektíve ignorujúcom postoji prísluš-

18 Pítko, H.: Próza pre mladých v sedemdesiatych rokoch, Slovenský jazyk a literatúra v škole 1983–1984, č. 7.

19 Noge, J.: Slovenská literatúra pre deti a mládež 1982–1986, Zlatý máj 1987, s. 139–151.

20 Nezkusil, V.: Potíže se sujetem. Poznámky k příběhové próze z dětského života, Literární měsíčník 1984, č. 10.

nikov staršej literárnovednej generácie (Klátik, Poliak, Pifko, Noge, spočiatku i Kopál) napospol maskulínneho rodu, prišla mladšia femininálna generácia, ktorá sa po istom váhaní predsa len dokázala s proklamovanými postulátmi na príbehovú prózu stotožniť, ba ich aj ďalej teoreticky rozvíjať a v literárnej praxi zápalisto presadzovať. Sotva si pritom mohla zvoliť vhodnejší prístup ako genologický. I keď na samom začiatku kodifikátori tvrdili, že príbehová próza je širokou, takmer nezmapovateľnou a typologicky neuchopiteľnou oblasťou, nedlho zatým Chaloupka prehlásil, že „hodnotové vedomí není možné jinak než na pozadí vedomí genologického“, ako i to, že „hodnota určitého díla je vyjádřitelná především ve vztahu k jiným dílům téže literární oblasti“.²¹ Podistým na základe afirmácie Chaloupkovej výpovede Zuzana Stanislavová ako prvá na Slovensku prehlásila príbehovú prózu už nie za „oblasť“, ale za „špecifický subsystém literatúry pre deti a mládež“,²² či v čiastočne spresnenej verzii za „špecifický subsystém epických žánrov“, podávajúcich realistické príbehy zo života detí.²³ Chápanie poslania príbehovej prózy pre najmenších je u Zuzany Stanislavovej blízke poňatiu Vladimíra Nezkusila. Aj ona prehlasuje, že jej cieľom je prostredníctvom príbehu prehlbovať u čitateľa poznanie zákonitostí medziľudských vzťahov, pestovať v ňom schopnosť vyznať sa v sebe samom, pomáhať mu budovať si hodnotové systémy a prostredníctvom poodhalenej perspektívy pripraviť ho na pozitívne vradenie sa do spoločenského života. Význam autorskej zodpovednosti za organické a bezkonfliktné vrastanie dieťaťa do spoločenstva dospelých narastá s vekom adresáta. Z tohto hľadiska nemohla Stanislavová nevšímavo prejsť popri textových štruktúrach, vyznačujúcich sa vysokou intenzitou „pedocentrickej asimilácie epickej reality“.²⁴ Práve v nich dochádza totiž k fetišizácii fenoménu detstva, k idyllickej mystifikácii života, v ktorej dospelí už nie sú „plnohodnotnými spoluhráčmi detských postáv, ale iba pasívnymi divákmi“. Favorizovanie detskej prizmy videnia a interpretovania sveta vedie k eliminovaniu hodnotiaceho postoja dospelého... A kto bude v tomto prípade zabezpečovať jedine správne ideovýchovné pôsobenie slovesnej štruktúry? Nepochybne Stanislavovej obavy pred prekročením miery „pedocentrickej asimilácie epickej reality“ treba chápať predovšetkým ako skrytú výhradu proti presile detského aspektu, fenoménu, ktorý Ondrej Sliacky prehlásil za vyvrcholenie metódy socialistického realizmu.²⁵ V istom slova zmysle je analógiou Voráčkovej nespokojnosti s pričastým používaním ich-formy: uhol záberu na skutočnosť sa zužuje, autorská „rozvojotvorná“ zodpovednosť prechádza na nezodpovedného detského rozprávača. Ako tomu predísť? Jedine príklonom k realistickej tvorivej metóde, v súlade s ktorou spisovateľ komponuje „účelný umelecký obraz“ pozostávajúci z realistických detailov a obdarený priezračnými poznávacovo-formatívnymi aspiráciami. Výsledný tvar má charakterizovať jednoznačnosť výpovede: o konaní postáv, o ich charakteroch a o medziľudských vzťahoch. Presne tak to urobila autori (Moric, Sliacky ai.), ktorí vedome nadväzujú na tradíciu našej sociálnej prózy.²⁶

A sme opäť akoby na začiatku... Zároveň však pri poslednom segmente nášho príbehu. Keď dozrel čas, potvrdilo sa Chaloupkovo konštatovanie, že teória literatúry je disciplínou nielen analytickou, ale aj normatívnou.²⁷ On sám sa však pokušeniu formulovať normy a vydávať inštrukcie prezieravo vystríhal. Napokon nielen on. V úvode k Vybraným kapitolám spolu s Nezkusilom deklarovali, že nechcú formulovať závery normatívnej, definitívnej platnosti. Približne

21 Chaloupka, O.: Žánry a hodnoty v detskej literatúre. Literárny mesačník 1982, č. 6.

22 Stanislavová, Z.: Príbehová próza s referenčným hrdinom v tvorbe D. Kováča a D. Duška, Zlatý máj 1986, s. 590–595.

23 Stanislavová, Z.: Príbehová próza pre najmenších s referenčným hrdinom, Zlatý máj 1987, s. 389–392.

24 Stanislavová, Z.: Pedocentrické tendencie v príbehoch s referenčným hrdinom pre predpubertálnych čitateľov, Zlatý máj 1988, s. 590–594.

25 Sliacky, O.: Koncepcia hrdinu v slovenskej literatúre pre deti a mládež, Zlatý máj 1977, s. 21–25.

26 Stanislavová, Z.: Partnerstvo ako vedomie zodpovednosti, Zlatý máj 1988, s. 520–522.

27 Chaloupka, O.: Literárny kulturnosť a literárny výchova, Zlatý máj 1971, s. 464.

o desať rokov neskoršie Chaloupka vo svojej práci *Próza pro děti a mládež* v kapitole Perspektivy... reklamuje aj pre tvorcov píšucich pre deti rovnaké podmienky, aké majú autori „v jakékoli jiné literatuře“ a prehlasuje, že ani spisovateľ, majúci na zreteli detského adresáta „nemá a nemůže být vázán regulami, konvencemi, zaběhanými schémata“... a že napokon len vtedy, keď sa nedá ničím sputnať, „může pro dětskou literaturu učinit něco trvale platného a nového.“²⁸ Mohla to byť a zrejme aj bola kvintesencia jeho vlastnej literárnokritickej a zároveň aj beletristickej skúsenosti. Ibaže k jej verejnej artikulácii došlo trochu prineskoro. Do priestoru riešenia teoretických problémov príbehovej prózy vstúpila kritička Eva Tučná: o čo neskoršie, o to razantnejšie a rigoróznejšie. Predovšetkým bezvýhradne akceptovala teoretický nástup Zuzany Stanislavovej a ňou vytvorené predmostie sa rozhodla využiť na rozšírenie prielomu do sektoru spisovateľskej praxe. Keďže sa však na scéne zjavila takmer pred záverečným zvonením, jej postoj vyznel falošne, priveľmi pateticky. Dikciou rozhnevaného tribúna formulovala požiadavky na optimálny tvar príbehovej prózy. Úzko zacielené úsilie formulovať jednoznačné postuláty sublimovalo u nej do apodiktických príkazov. Pri ich reduplikácii obsah je už iba signálne-elipticky naznačený, akoby nešlo v prvom rade oň, ale o uvedomenie si nevyhnutnosti podrobiť sa direktíve: „príbehová próza zo života detí má odrážať... musia sa v nej prejavíť... má byť odrazom... má saturovať perspektívu...“²⁹ Tučnej pobúrená intonácia bola motivovaná poznaním, že pojem príbehovej prózy z detského života sa neuveriteľne pomaly kódoval do teórie a praxe slovenskej literatúry. A ešte nepochopiteľnejšie sa javil fakt, že aj kedysi vzorní tvorcovia emblémových textov akoby príbehovej próze odrazu prestali rozumieť, respektíve akoby si boli osvojili inú interpretáciu termínu, než akú im ponúkali teoretici. Tučná nebrala na vedomie spontánnosť tvorivého aktu, odmietala rešpektovať relatívnu neodvislosť tvorcu od účelovo konštruovaných postulátov a rigorózne presadzovaných hodnotiacich kritérií. Navyše ignorovala fakt, že odvtedy, ako bola príbehová próza oficiálne kodifikovaná, zásadným spôsobom sa zmenila nielen spoločenská, ale aj literárna situácia (výrazne od iniciovania gorbačovovskej glasnosti). Ukazuje sa, že autori postrehli túto skutočnosť skôr ako tí, čo im chceli udeľovať direktívy a dávať pokyny.

Je priam symbolické, že v temporálnej koordinácii so spoločenským prevratom na rozhraní osemdesiatych a deväťdesiatych rokov objavujú sa okrem obranno-útočnej afirmácie Evy Tučnej ešte dva literárne fakty, ktoré pri sledovaní diskrétného sujetu príbehovej prózy nemožno obísť. Jedným z nich je už spomenutá syntetizujúca práca Otakara Chaloupku, druhým recenzia na ňu z pera Josefa Veselého.³⁰ Zatiaľ čo Chaloupka nachádza odôvodnenie jej existencie vo fakte, že práve v príbehu z detského života s referenčným hrdinom sa v priebehu celého vývoja prózy pre deti rozhodovalo o jej dominantnej podobe, o jej základných rysoch i celkovej ideovej a umeleckej koncepcii, Veselý rozhodne odmieta nielen termín príbehová próza, ale aj pojem referenčný hrdina. Fakticky takmer po uplynutí jedného desaťročia obnovuje záporný postoj Klátika, a jeho námietky podopiera tvrdením, že oba termíny sú z genologického aspektu nadbytočné, utvorené voluntárne, a práve preto sú nekompatibilné so žánrovými pojmovými systémami nielen u nás, ale aj vo svetovej literatúre.

Je prirodzené, že samotným tvorcom nikdy nie je ľahké vzdať sa svojho dieťaťa, či priznať sa k svojmu poblúdeniu, respektíve omylu. Takto si vysvetľujem fakt, že Nezkusil rázne odmietol námietky Josefa Veselého³¹ proti termínom očividne vágnym a nesystémovým, slúžiacim na

28 Chaloupka, O.: *Próza pro děti a mládež*. Její otázky, působení a perspektivy. Praha 1989.

29 Tučná, E.: Viac ako príbeh a rutinné spracovanie, *Zlatý máj* 1990, s. 37–41.

30 Veselý, J.: Kritikovy výhry a prohry, *Zlatý máj* 1990, s. 77–80. Tenže: K súčasnému stavu a výhľadom našej teorie literatury pro děti a mládež, *Zlatý máj* 1990, s. 496–498.

31 Nezkusil, V.: K súčasnému stavu a výhľadom našej teorie literatury pro děti a mládež, *Zlatý máj* 1990, s. 148–150.

presadzovanie spoločensky a triedne utilitárnych požiadaviek na umelecké texty pre deti. Aj keď Chaloupka na jednej strane prehlasuje, že tvorcu netreba zväzovať nijakými predpismi a regulami, na strane druhej sa netají tým, že literárnu tvorbu chápe ako spoločenský „úkol“ a dielo ako model, ktorý skrze referenčného hrdinu dokáže čitateľa „rozvojtovorne“ orientovať.

Keďže pripomienky Josefa Veselého nepostihovali skrytú podstatu veci, ale poukazovali len na neadekvátnosť a rozpornosť v javovej, pojmovo-terminologickej rovine, Stanislavová mohla ďalej pokračovať v úsilí scientizovať „oblasť“ príbehovej prózy tentokrát pokusom o jeho transpozíciu na „špecifický, vnútorne viacúrovňovo štrukturovaný žánrovo-tematický podsystem detskej literatúry“. Vo východisku sa hlásila k názorom zakladateľov a kodifikátorov novej literárnej „oblasti“, zároveň ich prekonávala úsilím po jej viacúrovňovom rozčlenení. Takže popri afirmatívnej tendencii objavujú sa u nej aj prvky negácie. Jej postoj je postojom konštruktívno-negujúcim, teda vlastne dialogickým. So svojimi predchodcami sa najviac rozchádza v chápaní dôležitosti príbehu. V jej pokuse o definovanie príbehovej prózy sa príbeh ako atavistická zložka a zároveň chrbtová kosť epiky úplne vytráca. Nielen že mu nepriznala funkciu konštitutívneho princípu (explicitne ho spomína len v súvislosti s kategóriou postavy), on v texte vôbec nemusí byť prítomný, údajne postačí, keď ho zastúpi „nesujetový empirický záznam situácie“. A tak je podľa nej prvou dominantou príbehovej prózy postava. Okrem nej Stanislavová vyabstrahovala ešte ďalšie dve: rozhodujúci podiel realistickej fikcie na tvorbe obrazu zo života, a záväznú prítomnosť sociálno-životnej funkcie. I keď už bolo po novembri 1989, nežiada od autora štrukturovať text tak, aby bol predovšetkým umeleckou hodnotou, schopnou rozvíjať v dieťati estetické cítenie a posilňovať jeho tvorivý potenciál. A keďže práve toto próza pre deti v mnohých prípadoch naozaj nerobila, Stanislavovej sa oprávnenne ponúkla možnosť hľadať súvislosti a podobnosti medzi ňou a prózou populárnou.³²

Stanislavová očividne šla ďalej ako pôvodní vytyčovatelia územia novej literárnej oblasti. Okrem príbehu aj v tom, ako široko poňala požiadavku pravdepodobnosti obrazu. Vo východisku prehlasuje, že pre invariant príbehovej prózy je záväzný rozhodujúci podiel realistickej fikcie, avšak vo variantoch pripúšťa aj prítomnosť fikcie ireálnej (!), čiže rozprávko-fantastickej a halucinačno-snovej. Na základe tejto ontologickej tolerancie sa jej podarilo legalizovať všetky územné zisky, ktoré príbehovej próze pripadli po častých eskalačno-expanzívnych výpadoch autorov textových príručiek, metodík a učebníc, adresovaných študentom stredných či vysokých škôl. Takmer pre všetky je charakteristická enumerujúca faktografická katalogizácia literárnych diel v pestréj žánrovej mixtúre.³³

Je prekvapujúce, že práve po takomto výkone sa už o rok nato Stanislavová rozhodla vzdať termínu príbehová próza z detského života a nahradiť ho pojmom *sociálna próza*, vychádzajúc z predpokladu, že ide o pojmy synonymickej povahy. Dozaisto povážlivo rozleptané žánrové povedomie v sektore prózy pre deti a mládež nemožno takýmto jednorazovým a čisto formálnym aktom napraviť. Napokon, ťažko možno z neho usúdiť, či Stanislavovej rozchod s pojmom príbehová próza s tematikou detského života je zásadnej povahy, alebo má len dočasný charakter. Možno však predpokladať, že pojmovo-terminologická substitúcia sa stala pre Zuzanu Stanislavovú nevyhnutnosťou. Pochopila, že to, o čom hovorí, je umeleckou podstatou iné, ako bolo to, na čo sa myslelo pod pojmom príbehová próza, iné ako tvorba účelného obrazu s príznačnými

32 Stanislavová, Z.: Pokus o genologicko-typovú charakteristiku príbehovej prózy pre deti, in: Zborník Acta Facultatis Paedagogicae Universitatis Šafarikanae. Annus XXVII. V. 3. Slavistika, Prešov 1991, s. 62–69.

33 Tomuto úskaliu sa nevyhla ani sama autorka pokusu o genologicko-typovú charakteristiku príbehovej prózy Z. Stanislavová. Okrem textovej príručky z roku 1991 podľahla mu aj v bilancujúcej stati Situácia v súčasnej príbehovej próze pre deti. In: Hodnoty literárnej tvorby pre deti a mládež. (Recepčno-interpretáčnej reflexie). Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1992.

poznávaco-formatívnymi aspiráciami (napríklad v tvorbe Sliackeho a Morica). A to podstatne iné našla v rozličných variáciách imaginatívneho a fantastického v prózach Podhradskej a Vášovej. Je však diskutabilné, či sa správne rozhodla pre ich zastrešenie pojmom sociálna próza. A či vôbec bolo treba nejakú strechu pre ne hľadať...³⁴

Zjavne účinnejší dôkaz o neopodstatnenosti implementácie a ďalšieho používania terminologického súslovia príbehová próza s tematikou detského života nechtiac a nepriamo podala Eva Tučná v už citovanej definícii, zakódovanej do stroho štylizovanej výpovede, vznášajúcej sa v bezobsažno-povelovo-direktívnej dikcii. Nemožno nepripomenúť skutočnosť, že práve v dôsledku negovania estetickkej funkcie textov pre deti sa podstatným spôsobom narušila prirodzená pulzácia integrujúcich tendencií medzi literárnym systémom a jeho subsystémom. Tučná akoby nič z toho nespозorovala a naďalej vyzýva na dialóg z pozície pôvodne kodifikovanej definície príbehovej prózy pre deti.³⁵

Bolo by teda predčasné písať epilóg. A očividne by bolo nesprávne a krátkozraké uponáhľať sa a vyliat z vaničky aj okúpané dieťa. Terminologické súslovie je nepochybne utvorené nesystémovo. Agregát treba rozobrať a jednotlivé prvky vrátiť na miesta, kam v arzenáli epickej prózy patria. Ponajprv ho však treba oslobodiť od záťaže normatívnej teleologickej postulatívnosti, zbaviť ideologického funkcionalizmu, vymaniť z područia didakticko-výchovnej a spoločensko-socializujúcej utilitárnosti. Zároveň bude treba citlivo diferencovať, čo bolo pri jeho presadzovaní ústretovým posluhovaním moci, a čo sa napriek vysokým „cisárskym poplatkom“ pozitívne dosiahlo tam, kde aj autor aj kritik rešpektovali základné poetologické kategórie a literárne výpovede tvorili, respektíve posudzovali primárne podľa ich estetických hodnôt a umeleckých funkcií.³⁶

34 Pozri: Stanislavová, Z.: Variácie fantastiky v súčasnej spoločenskej próze pre deti. BIBIANA 1, 1993, č. 1, s. 38–41.

35 Tučná, E.: Reflexie o literatúre pre mládež. Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1993. Pozri tiež Jurčo, M.: Výzva na dialóg alebo „kúžlo“ nechceného dokumentu?, Slovenská literatúra 1995, s. 59-68.

36 Expanzívnym tendenciám v poňatí príbehovej prózy sa úspešne ubránila S. Urbanová (pozri jej monografické práce Literatura pro děti a mládež na Ostravsku po roce 1945, Ostrava 1984 a Historický vývoj žánru literatury pro mládež, Ostrava 1990), ako aj R. Hamanová, ktorá príkladným spôsobom analyzovala špecifické vlastnosti príbehu v stati Máme hlavy na to, aby nám na ně přišlo aneb blýskání na časy v příběhové próze pro čtrnáctileté, Zlatý máj 1987, s. 210-212.

Jaroslav Toman

Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika

Normalizace české společnosti po vojenské intervenci Varšavské smlouvy v srpnu 1968, namířená proti výsledkům reformního hnutí Pražského jara, byla definitivně utvrzena nástupem husákovského partajního vedení v dubnu 1969. V politickém životě se projevila zejména stranickými čistkami a postupnou likvidací všech institucionálních struktur předchozího režimu a vyvrcholila přijetím neblaze proslulé dogmatické doktríny Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ v prosinci 1970.

Nová kulturní politika mocenského establishmentu spjatá s bezprecedentními represáliemi proti tzv. představitelům a exponentům pravice citelně zasáhla i celou oblast tehdejšího, slibně se rozvíjejícího národního písemnictví.

Nejprve byla ochromena činnost nejvýznamnějších literárních periodik, které se v té době staly svobodnou tribunou pluralitního kritického myšlení o literatuře i politice. Po přechodném fungování relativně nezávislé národní spisovatelské organizace, v jejímž čele stanul Jaroslav Seifert, se na jaře 1972 sešel ustavující sjezd nového, již znormalizovaného a početně značně zredukovaného Svazu českých spisovatelů, jehož koryfejem byl zvolen zavilý politický a literární normalizátor Jan Kozák. Na základě směrnic a likvidačních seznamů vypracovaných „obrozeným“ Ministerstvem kultury docházelo od října 1970 také k nekompromisnímu vyřazování literárních děl napsaných autory, kteří se vůči normalizačnímu režimu prohřešili svými nekomfortními názory a skutky nebo angažovanou účastí v reformním hnutí. Jejich knihy byly postupně stahovány z výroby, distribuční sítě i knihoven a ukládány do tzv. zvláštních knižních fondů.

V důsledku těchto drastických administrativních zásahů se obvyklé publikační možnosti většiny našich spisovatelů ve znormalizovaných nakladatelstvích výrazně zmenšily anebo přestaly existovat vůbec. Jako sebezáchovná reakce na tuto anomální situaci začaly působit, vedle oficiálních vydavatelských institucí, paralelní struktury, vesměs zahrnující hodnotové gros naší nezávislé moderní slovesně umělecké tvorby.

V domácích podmínkách se záhy utvářely samizdatové edice (Petlice, Kvart, Expedice aj.), v zahraničí vznikaly exilové časopisy a nakladatelství (Listy v Římě, Index v Kolíně nad Rýnem, Sixty-Eight Publishers v Torontu, Konfrontace v Curychu, Poezie mimo domov v Mnichově ad.). Tak se v průběhu sedmdesátých let česká literatura násilně rozštěpila do tří vzájemně izolovaných proudů (příznačně nazvaných ghetta), ubírajících se vlastním imanentním vývojem: na literaturu oficiální, samizdatovou a exilovou.

Všechna tato dnes již dostatečně známá a obecně uznávaná fakta¹ připomínáme hlavně proto,

¹ Podrobněji viz: Brabec, J. a kol.: Slovník zakázaných autorů 1948–1980. Praha 1991; Čulík, J.: Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989. Praha 1991; Haman, A.: Česká literatura po roce 1945 z ptačí perspektivy. Praha 1990; Holý, J. a kol.: Český Parnas. Literatura 1970–1990. Praha 1993; Hořec, J.: Doba ortelů. Brno 1992; Chvatík, K.: Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy. Praha 1991; Katalog k Výstavě nezávislé literatury v samizdatu a exilu v letech 1948–1989 (sestavila R. Hamanová). Praha 1992; Kol. autorů: Panorama české literatury (Literární dějiny od

že byla rozhodujícími determinantami tehdejšího stavu i vývojových proměn a tendencí nejen literatury psané pro dospělé, nýbrž i slovesné tvorby pro děti a mládež. O integraci obou literárních větví se vědomě postarali sami tvůrci literatury národní, neboť adresovali díla jak čtenářům dospělým, tak dětským.

Literatura určená dětem a mládeži má ovšem svá specifika daná její intencionální zaměřeností na nedospělého recipienta. Autoři jsou nuceni respektovat jeho věkové psychosociální zvláštnosti a předpoklady, mentální, literární a jazykovou kompetenci, čtenářské motivace, potřeby a zájmy. Zřetel k tomuto dětskému aspektu se pak promítl i do jistého diferencovaného postavení obou literatur v normalizačním procesu sedmdesátých let.

Nejmarkantněji se tato odlišnost projevila v tom, že naše literatura celonárodní byla normalizací postížena nepoměrně více než literatura pro děti a mládež, ale na rozdíl od ní si dokázala vytvořit rovnocennou náhradu v pokračující a rozvíjející se tvorbě samizdatové a zahraniční. Paralelní nezávislá knižní produkce dokonce představovala dominantní a umělecky nejkvalitnější složku tehdejšího českého slovesného umění orientovaného na dospělé čtenáře, zatímco v dětské literatuře zaujal vůdčí pozici mocný, bohatě rozvrstvený proud standardní tvorby vydávané oficiálně. Ineditní a především exilová literární produkce tu měla jen zastoupení okrajové.

Největší procento tabuizovaných autorů literatury pro děti a mládež sedmdesátých let se rekrutovalo z tzv. literátů zamlčovaných, příslušníků střední generace, kteří vstupovali do této literatury převážně v šedesátých letech a kteří tehdy zároveň znamenali nosnou linii jejího uměleckého rozvoje. Třebaže psali spíše pro dospělé, jejich tvorba byla rovněž neodmyslitelně spjata s literaturou dětskou. Tyto tvůrčí individuality byly také normalizačními represemi postíženy nejvíce. Oficiální nakladatelství literatury pro děti a mládež jim vracela nebo odmítala rukopisy, rušila s nimi již uzavřené smlouvy na nové knihy, sazby jejich hotových děl připravených k vydání byly rozmetávány, všechny jejich dříve vydané tituly byly postupně staženy z knihoven a knižních prodejen a nesměly být reeditovány, byl mnohé z nich již představovaly „zlatý fond“ moderní dětské literatury. Nadlouho měla vymizet z povědomí dětských čtenářů jména Ludvík Aškenazy, Ladislav Dvorský, Hermína Franková, Vítězslav Kocourek, Vlastimil Maršíček, Jan Procházka, Ludvík Středa, Ivo Štuka, Jaroslav Tichý, Jan Trefulka, Jan Vladislav aj.²

Proti těmto represím se někteří z postižených autorů bránili tím, že uveřejňovali svá díla v oficiálních nakladatelstvích pod různými pseudonymy (Vítězslav Kocourek jako Drápal, Hlouček, Hulák, Novák; Jana Štroblová jako Vaculín; apod.) anebo s pomocí tzv. pokrývačů, kteří jim propůjčovali vlastní jména (např. Miloš Nesvadba Ladislavu Dvorskému, Josef Vinař a Jarmila Černíková - Drobná Hermíně Frankové). Jiní tvůrci zase mohli své knížky pro děti publikovat prostřednictvím domácích nakladatelských institucí v zahraničí, ale v tuzemsku jim nesměly vycházet (Zuzana Nováková, Zdeněk Karel Slabý, Jan Vladislav aj.), jindy se jejich tvorba prezentovala dětskému čtenářskému publiku jako anonymní (Ivo Štuka, Jaroslav Tichý ad.). Normalizátoři byli ochotni tolerovat zakázaným autorům dětských knih pouze sporadické adaptace a překlady cizojazyčných látek a textů, eventuálně drobné příspěvky v dětských časopisech, leporela, loutkové hry, filmové a televizní scénáře, často bez uvedení jejich jmen (Dvorský, Havel, Středa, Štroblová, Tichý). V ojedinělých případech se anachronicky oživovala obludná atmosféra

počátku do současnosti). Olomouc 1994; Kožmín, Z.; Trávníček, J.: Česká poezie od 40. let do současnosti. Brno 1994; Machala, L. a kol.: Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu. Olomouc 1991; Měšťan, A.: Česká literatura 1785–1985. Toronto 1987; Perstická, D.: Ludvík Aškenazy a ti druzí. Informace o umlčované a zamlčované literatuře. Brno 1990; Pistorius, V.: Stárnoucí literatura (Česká literatura 1969–1989). Praha 1991.

² Z mnoha tehdy zakázaných autorů dětských knih jmenujeme především ty, kteří byli v domácím prostředí represemi normalizačního režimu 70. let postiženi nejdůsledněji (výjimku tvoří pouze L. Aškenazy).

padesátých let (publikačním zákazem byla opět postižena dětská tvorba Ivana Blatného nebo Zuzany Novákové, rozené Renčové). Přitom všem nezřídka docházelo ke kuriózním a absurdním situacím, připomínajícím orwellovské vize³

Hermína Franková měla, jak sama vzpomíná, schizofrenní pocity, když si v literární kritice svých děl pro mládež přečetla, že „Hermína Franková a Josef Vinař se jinými prostředky blíží ke stejnému cíli“. Půvabná knížka Zdeňka Karla Slabého a Dagmar Lhotové *Pohádky pro 365 dní v roce* sice vyšla prostřednictvím podniku zahraničního obchodu Artia v Německé spolkové republice, Anglii, Francii, Španělsku, Holandsku, Švédsku a USA, dětským čtenářům doma však zůstala vědomě utajena. Podobnou zkušenost získal i Jan Vladislav jako autor kultivovaných převyprávění světových pohádek.

Z žánrů dětské četby sedmdesátých let byla normalizací snad nejcitelněji devastována moderní poezie a autorská pohádka nonsensového typu, ale bylo umlčeno i několik vynikajících tvůrců novelistické prózy s dětským hrdinou a uměleckonaučné prózy pro pubescenty.

K více či méně zamlčovaným autorům poezie pro děti ze šedesátých let osobitě inovujícím kainerovsko-krieblovskou poetiku básnické tvorby náleželi v sedmdesátých letech především Ladislav Dvořák, Jiří Havel, Ivo Štuka, Jiří Brukner a Pavel Šrut, ale i Jiří Kolář, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, na Hrubínovu veršovanou epiku novátorsky navazující Karel Šiktanc a výjimečný tvůrce věkově univerzální poezie Jaroslav Seifert. Z dalších prohibitivních autorů je možno ještě uvést Antonína Brouška, Janu Štroblovou a Zdeňka Heřmana, editory originálních antologií veršů pro mládež.

Ze zamlčovaných, povytce renomovaných autorů typově rozrůzněné nonsensové pohádky šedesátých let je třeba jmenovat zvláště jejího spoluzakladatele Ludvíka Aškenazyho, dále Zdeňka Karla Slabého, Otta Šafránka a Hermínu Frankovou. K nim se pak rovnocenně řadí svými ojedinělými pohádkovými artefakty Lumír Čivrný, Ladislav Dvorský, Jiří Gruša, Alexandr Kliment, Ivan Klíma a Jan Trefulka, stylově osobitý a jedinečný tvůrce pohádkově rytmizované prózy, inspirované slovesnou lidovou tradicí, Karel Šiktanc, originální vypravěči netradičních pohádkových veršovaných příběhů Oldřich Mikulášek a Jan Werich, ale i tvůrci umělecky svěbytných pohádek a klasických látek cizí provenience Jan Vladislav, Vladislav Stanovský, Jaroslav Tichý, Josef Hiršal a Jiří Kolář.

* Také příběhová próza z dětského života, próza s dívčí hrdinkou a chlapecká dobrodružná beletrie byly v sedmdesátých letech značně ochuzeny záměrným opomíjením myšlenkově a umělecky objevných děl Ludvíka Aškenazyho, Ladislava Dvorského, Jana Procházky, Oty Šafránka, Hermíny Frankové i Jaroslava Foglara.

Není divu, že celkový obraz dětské literatury šedesátých (a částečně druhé poloviny padesátých let), zachycený normalizační optikou let sedmdesátých, se jevil jako deformovaný. Zkreslenými ideologickými kritérii selektivně poměrují tuto literární tvorbu i autoři stěžejní pramenné publikace *Kontury české literatury pro děti a mládež* z roku 1979.⁴ V podstatě tytéž *Kontury*, byť ve zhuštěném vývojovém přehledu, vycházely na pokračování v teoretické revui o dětské literatuře *Zlatém máji* během roku 1968.⁵ Je zajímavé a poučné obě verze konfrontovat.

3 Např. Z. Novákové-Renčové, písčící dětské knihy pod svým dívčím jménem, bylo roku 1970 publikování znemožněno. Povolení její další tvorby bylo vázáno na podmínku, že bude knihy nadále tisknout jen pod svým jménem občanským. Normalizátorům totiž vadilo jméno jejího už rehabilitovaného otce V. Renče, který byl v politických procesech 50. let odsouzen k dlouholetému vězení.

4 Viz: Chaloupka, O. – Voráček, J.: *Kontury české literatury pro děti a mládež* (Od začátku 19. století po současnost). Praha 1979. Druhé, rozšířené vydání vyšlo 1984.

5 Srov. Voráček, J. – Chaloupka, O.: *Kontury české literatury pro děti a mládež* (Rozpory hodnot, 50. a 60. léta), *Zlatý máj* 1968, s. 401–408.

Tak v *Konturách* z konce šedesátých let se ještě můžeme dočíst, že v poezii pro děti rozšiřuje její typový rejstřík také Lumír Čivrný, že do její poetiky ojediněle, leč pronikavě zasahují Josef Brukner, Karel Kapoun, Oldřich Kryštofek, Oldřich Mikulášek, Karel Šiktanc a především Jaroslav Seifert. Autoři přiznávají hodnotu rovněž poezii Dvořákové a Šrutové a novátorskou roli při stírání tradičních rozdíků mezi básnickým a prozaickým útvarem přičítají Josefu Hiršalovi a Jiřímu Kolářovi.

Jako významný přínos žánru nonsensové pohádky se tu jeví tvorba Zdeňka Karla Slabého, v oblasti převyprávěných pohádek cizích národů je nejvíce ceněn dvoudílný *Strom pohádek* Jana Vladislava a Vladislava Stanovského, za umělecky originální jsou označeny psychologická novela s adolescentní protagonistkou Hermíny Frankové *Blázni a Pythagoras* a „filmová“ novela s válečnou tematikou a chlapeckým hrdinou Jana Procházky *Ať žije republika!*

Stačí zalistovat jmenným rejstříkem *Kontur* ze sklonku sedmdesátých let, abychom zjistili, jak radikální byl posun normalizačních hodnotících kritérií. Uvedení autoři jakoby neexistovali...

Slovník *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*, vydaný roku 1985, tento pokřivený obraz ještě zvýraznil. Z padesátky zamlčovaných tvůrců dětské knihy padesátých a šedesátých let byl vzat na milost pouze jediný – Jaroslav Seifert, jehož genia již nebylo možné ignorovat.⁶ Řada zakázaných autorů píšících také pro děti však nemínila rezignovat na tuto tvorbu ani v normalizačním období sedmdesátých let. Buď v ní pokračovali i po svém nuceném odchodu do exilu a publikovali česky i cizojazyčně v nově vzniklých exilových a jiných nezávislých nakladatelstvích v zahraničí, anebo – v mnohem menší míře – vydávali svá díla pro děti a mládež ineditně, v domácích samizdatových edicích.

Mezi exulanty – tvůrci dětské literatury vynikl zvláště Ludvík Aškenazy, emigrující do Německé spolkové republiky už v srpnu 1968. V exilu mu začaly vycházet převážně knihy určené dětem, za něž získal několik německých a rakouských literárních cen: *Der Tiger mit dem gelben Tank* (1972), *Dackel auf Reisen* (1974), *Holly, die Schiffskatze* (1978), *Weihnachtspost für Jacob* (1979) aj. Jimi se už začlenil do kontextu německy psané literatury pro děti a mládež.

S druhou emigrační vlnou, po zesílených represích normalizačního režimu proti signatářům a sympatizantům Charty 77, odešli do ciziny i Jan Vladislav a Jiří Kolář, jejichž tvorba pro děti se tak bohužel uzavřela. Na Aškenazyho exulantskou „tradici“ však úspěšně navázala koncem osmdesátých let Iva Procházková, která za svůj román *Die Zeit der geheimen Wünsche* z roku 1988 byla ve Spolkové republice právem oceněna prestižní Deutscher Jugendbuchpreis. Česky vyšla tato pozoruhodná kniha v roce 1992 pod názvem *Čas tajných přání*.

Publikační možnosti v zahraničních svobodných nakladatelstvích však nacházeli v průběhu sedmdesátých let pro své dětské knížky i ti prohibitní autoři, kteří zůstali doma.

Již roku 1968 vyšla Janu Procházkovi v Německé spolkové republice jeho výtečná próza *Ať žije republika* (*Es lebe die Republik*), později pak jeho dvě „dívčí“ novely *Jitka* (1972) a *Milena spielt nicht mit* (1973) a próza *Sankt Nicolas geht durch die Stadt* (1978), vydaná pouze v německé verzi.⁷ Dětská travestie palubní knihy *Tajný lodní deník* od Ladislava Dvorského, oceněná v šedesátých letech v evropské soutěži dětské knihy v Itálii a nejkrásnější publikace roku 1968, o dva roky později zařazená mezi „libri prohibiti“, byla vřele přijata dětskými čtenáři ve Švýcar-

6 Proto hodnotí výrok uvedený na záložce tohoto svazku: „Rukopis je zaměřen na postižení uměleckých hodnot předních tvůrců literatury pro děti a mládež, kteří podstatnou měrou přispěli k jejímu vývoji od klasického dědictví až k současnosti.“ se nám musí nutně jevit jako nepravdivý a matoucí. Srov. Chaloupka, O. a kol.: *Čeští spisovatelé pro děti a mládež*. Praha 1985.

7 Podrobněji viz Vařejková, V.: *Podivný exil Jana Procházky*. In: *Literatura pro děti a mládež v samizdatu a exilu* (sborník). Brno 1993, s. 22–24.

sku, zkrácená verze autorovy *Tunelácké pohádky* se stala v sedmdesátých letech čítankovou četbou na školách v Německé spolkové republice. Ivan Klíma vydává v němčině a posléze ve švédštině upravený rukopis své nevšední prózy *Markétin zvěřinec*, jež v našich oficiálních nakladatelstvích roku 1972 už nemohla vyjít. Alexandr Kliment publikuje povídku *Moni und ihre Freunde* v Curychu (1977), Jaroslav Tichý úspěšně uvádí svého *Kubu Podšívku* na holandský knižní trh (1978). V roce 1978 vyšla v Mnichově neobvyklá antologie sestavená Ivanem Klímou, jež byla u nás po listopadu 1989 publikována pod názvem *Uzel pohádek*. Elitní společenství zakázaných tvůrců se v tomto souboru představilo jak pohádkami klasického typu (Alexandr Kliment, Zdeněk Pochop, Karol Sidon, Jan Skácel, Jan Vladislav), tak i odvážnými autorskými inovacemi a aktualizacemi (Václav Havel, Ivan Klíma, Pavel Kohout, Jan Trefulka, Ludvík Vaculík a Jan Werich).

Se samizdatovou tvorbou pro děti, převážně pohádkovou, byla v sedmdesátých letech spjata zejména edice Petlice. Např. Ladislav Dvořák v ní vydal knížku *O pejskovi, který se hledá* (1976), Alexandru Klimentovi tu vyšel soubor *Modré pohádky* (1976). Jeho oficiální verze má v roce 1995. Knižní produkce zasvěcená dětem a mládeži vycházela ve druhé půli osmdesátých let i sporadicky v samizdatových edicích *Popelnice* a *JUST*. Byla orientována především na tvorbu undergroundovou, nevyrovnané umělecké kvality, a k jejím nejvýraznějším osobnostem patřili Ivan Martin Jirous, zvaný Magor, a Egon Bondy.

Velká většina děl české exilové a samizdatové literatury pro děti a mládež, vznikajících v normalizačním období, byla u nás oficiálně vydána v devadesátých letech, již v příznivém společensko-politickém a kulturním klimatu. Největší dluh mají dnešní nakladatelství dětské literatury vůči tvorbě zamlčovaných autorů šedesátých, respektive padesátých let. Jejich knihy se totiž v důsledku normalizace postupně vytrácely z knižního trhu, učebních osnov, čítanek i mimočítankové žákovské četby a z povědomí dětských čtenářů. Dospěly celé generace tehdejších dětí, které se k těmto knížkám určeným pouze vymezenému věku už nikdy nevrátily. Toto literární barbarství normalizačního režimu žel již nelze odčinit.

Před naší současnou teorií, historií a kritikou literatury pro děti a mládež tedy vyvstává nemalý úkol: objektivně analyzovat a posoudit, za prioritního uplatnění uměleckých kritérií, její tvorbu zamlčovanou, ineditní a exilovou, rovnocenně ji začlenit do diachronního a synchronního kontextu dětské literatury oficiální a v integrovaném celku slovesné tvorby pro děti a mládež jí vyhradit odpovídající místo.⁸

O překotnosti normalizačního procesu v dětské literatuře sedmdesátých let vydává markantní svědectví i její teoretický časopis *Zlatý máj*. Ve svém červnovém čísle roku 1972 uveřejnil výňatky ze zásadních projevů přednesených na ustavujícím sjezdu nového Svazu československých spisovatelů. Představil se tu stranický ideolog Jan Fojtík a poté předseda Svazu Jan Kozák, znovu násilně zavádějící do české literatury ideologizaci, nesmiřitelný třídní zápas a „jedině správnou a závaznou“ tvůrčí metodu – socialistický realismus. V periodiku tehdy vyšly i krotké diskusní příspěvky autorů dětských knih Bohumila Říhy, Vladimíra Pazourka a literárního teoretika Václava Stejskala. O literatuře pro děti a mládež se v nich vlastně nehovořilo. Ale v záhlaví tohoto časopisu se už neobjevila jména kmenových členů redakce Jana Červenky, Zdeňka Heřmana, Jindřicha Hilčera, Vladislava Stanovského, Jaroslava Tichého a dalších, list musel opustit i jeho bývalý šéfredaktor Zdeněk Karel Slabý.⁹

⁸ První pokusy o souhrnné objektivní, ideologicky nezatížené zhodnocení prohibitivních autorů a děl české literatury pro děti a mládež znamenaly studie S. Urbanové a J. Tomana. Viz např.: Urbanová, S.: *Literatura pro děti v samizdatu a exilu*. In: *Literatura pro děti a mládež v samizdatu a exilu* (sborník). Brno 1993, s. 4–14; Toman, J.: *Zamlčovaní autoři dětské literatury* 60. let. Zpravodaj Ústavu literatury pro mládež Pdf MU v Brně 1993, č. 3 a č. 4; 1994, č. 1 a č. 2.

Nové zásady marxistické teorie, historie a kritiky v aplikaci na dětskou oficiální literaturu sedmdesátých a osmdesátých let formuloval Jaroslav Voráček. Kritické myšlení o literatuře pro děti a mládež mělo především „... hájit principy socialistickorealistickej metody zobrazení... a polemizovat se všemi negativními, reakčními idealistickými teoriemi a vlivy, které záměrně vulgarizují, zkreslují nebo odmítají tvůrčí kritéria socialistické literatury“.⁹

Návrat k principům socialistické tvorby měla normalizovaná dětská literatura nalézt „v širokém společenském chápání a působení v jednotě s komunistickou výchovou dětí a mládeže a její koncepcí určenou stranickou a výchovnou politikou“.¹¹

Toto pojetí, které nemohlo být řečeno výstižněji, určující až do zhroutení totalitního režimu v listopadu 1989 měřítko normalizace, se ve své tvůrčí praxi sedmdesátých let vyznačovalo následujícími specifickými projevy a tendencemi:

Výrazně se preferovaly mimoestetické funkce dětské literatury, zvláště pak funkce společenská a ideově výchovná, nápadně akcentující internacionální cítění, vstřícný postoj k nové posrpnové realitě a materialistický světový názor. Po zasedání Ústředního výboru KSČ o komunistické výchově mladé generace v roce 1973 je uměleckým textům ve školní výuce literatury opět direktivně vnucována role formativního, ilustrativně ideologizujícího prostředku.

V edičních záměrech nakladatelství pro děti a mládež se prosazovalo vydávání knih, jejichž náměty vycházely z třídně pojatých historických událostí a násilně aktualizovaných politických výročí. Autoři těchto publikací nezdědka pragmaticky reagovali na společenskou objednávku. Nastala inflace prozaických děl s tematikou války, antifašistického odboje a osvobození. V knižní produkci měli stále početnější zastoupení překlady a reedice sovětské tvorby pro děti a mládež. Tak docházelo k obnovování dávno překonané schematizující tradice padesátých let.

Bez ohledu na tyto normalizační principy, kritéria a projevy naše oficiální dětská literatura sedmdesátých let procházela vlastním vnitřním vývojem, jímž se od daných politických a literárních normativů více či méně odchylovala. Samotná marxistická kritika této doby pojímala socialistický realismus v literatuře pro děti a mládež dost široce a přizpůsobivě. Jen tak se mohlo stát, že do hlavního proudu socialistickorealistickej příběhové prózy s dětským hrdinou se v sedmdesátých letech vešla díla Stanislava Rudolfa, Elišky Horelové, Markéty Zinnerové, Olgy Hejné, Hany Doskočilové, Dany Mrázkové, Jana Suchla, Vladimíra Klevise, Václava Přibského, Věry Plívové-Šimkové, Evy Bernardinové, Vojtěcha Steklače, Hermíny Frankové, Ivy Hercfkové, Mileny Lukešové, Petra Křenka aj.¹²

Tato kritika ovšem mimoděk odkryla i důsledky normalizačního procesu, když tehdejší oficiální tvorba pro děti a mládež zároveň přiznávala jistou vývojovou stagnaci, uspokojení z prostřednosti, tůhnutí k reproduktivnosti, odklon od zobrazování soudobého dítěte, preferování vnitřního světa dětských protagonistů na úkor jejich společenských vazeb a determinací, vzhlížení k hodnotovým vzorům literatury šedesátých let, „neukazování zásadních aspektů životních perspektiv“ aj.¹³

Za významný faktor vývojové dynamiky dětské literatury sedmdesátých let marxistická kritika

9 Ve svých pozdějších vzpomínkách na tuto dobu Z. K. Slabý upřesňuje: „Nesměl jsem se ani podepsat pod článek, pokud jsme nepatřili k autorské politické nomenklatuře. směli jsme pouze vegetovat na okraji.“ Zlatý máj 1993, s. 287.

10 Voráček, J.: Historické a teoretické koncepcje české literatury pro mládež. Praha 1982, s. 223. Marxistickou koncepcji a metodologii autor důsledně uplatnil i ve svých dalších monografiích, studiích, a statích o dětské literatuře ze 70. let: Vývoj teorie a kritiky české literatury pro mládež. Praha 1972; Formování teorie české socialistické literatury pro mládež. Praha 1973; K estetické a společenské hodnotě české socialistické literatury pro mládež. Praha 1975; aj.

11 Voráček, J.: O současné české literatuře pro děti a mládež. Praha 1984, s. 51.

12 Tamtéž, s. 51.

13 Srov. Chaloupka, O.: O literatuře pro děti. Praha 1989, s. 41–45.

považovala zejména rozšíření její autorské základny o spisovatele, kteří se dosud věnovali jen tvorbě pro dospělé. Cudně již přitom zamlčela nikoli zanedbatelnou okolnost: k této tvorbě totiž byli nuceni uchýlovat se hlavně proto, že jim bylo znemožněno psát pro dospělé čtenáře a že právě v psaní pro děti a mládež často nacházeli svou zástupnou i únikovou tvůrčí seberealizaci.

Problematiku normalizovaného kritického myšlení o dětské literatuře sedmdesátých let jsme mohli jen spore a obrysově naznačit. Nepochybně by si zasloužila zevrubnější reflexi.

Spor o Lukeše

Kapitola z historie české literární kritiky počátku osmdesátých let

I

Snad nejvýraznějším rysem české literatury období sedmdesátých a osmdesátých let byla absence výraznějších vývojových proměn, jistá strnulost, jež nás vede vnímat toto období jako souvislý úsek bez vnitřní diferenciaci a periodizace. Základní rysy a hranice fungování oficiální literatury (a v důsledku i literatury samizdatové a exilové) určovaly normy, vnucené celé společnosti v letech 1969 a 1970, kdy byly prostřednictvím mocenských zásahů „zrušeny“ a tabuizovány nevhodné ideje a z veřejného života vyloučeni „nepohodlní lidé“. Prostor a výkonou moc na dvacet let získali dogmatici, diletantí a přízřusobiví. V průběhu času sice docházelo k postupnému „uvolňování“, do literatury vstupovali noví autoři, případně některým zakázaným autorům bylo povoleno opět publikovat, nicméně toto vše se dělo v rámci zcela konkrétních limitů, ostře střežených těmi, kteří se snažili, ovládnání upřímnými obavami o nadvládu ideologie zaručující jim postavení, konzervovat lež a pomocí ideologických hesel se bránili jakýmkoliv podstatnějším změnám.

Toto bezčasí jsme si uvědomovali již tehdy, kdy jsme znali pouze jeho začátek a nedovedli si představit konec. Ještě zřetelnější však je dnes, kdy se oficiální větve české literatury sedmdesátých a osmdesátých let jeví pouze jako vedlejší a slepá cesta bez vyústění. Vývoj po roce 1989 znamenal totiž i rekonstrukci a restituci vývojové kontinuity, hledání návaznosti na roky 1968, případně 1948, tedy spojitosti s literaturou exilovou a samizdatovou. V důsledku toho, že se do literatury masově „vrátili“ spisovatelé, kteří z ní byli před dvaceti, respektive čtyřiceti lety vyhozeni, se může zdát, jako by ono prapodivné dvacetiletí vlastně ani neexistovalo, jako by všechny aktivity v rámci oficiální literatury byly již od samého počátku zcela marné a zbytečné. Z této perspektivy pak jako by svůj smysl ztratilo i těch několik málo pokusů rozrušit monolit oficiální literatury, a to bez ohledu na úmysly aktérů.

Přesto se domnívám, že přinejmenším jedna z takovýchto snah měla ve své době značný význam a mohla by dokonce být pomocným periodizačním mezníkem, neboť donutila jednotlivé účastníky literárního života zaujmout stanovisko, a tím odkryla ony výše zmíněné limity. Mám na mysli *Prozaickou skutečnost*, literárněkritickou knihu, kterou se na počátku osmdesátých let tehdy mladý kritik Jan Lukeš pokusil zasáhnout do literárního vývoje a orientovat jej jiným směrem.

Když jsem po třinácti letech znovu četl *Prozaickou skutečnost*, vrátily se mi všechny pochyby, které jsem měl o autorových koncepcích již v roce 1982, kdy vyšla. Zároveň jsem si však připomněl, že hlavní síla Lukešovy knihy pro nás tehdy nespočívala ani tak v konkrétních textových analýzách a pozitivních východiscích, jako spíše v patosu, s nímž autor uprostřed společnosti prefabrikovaných obecných pravd odmítl oficiální pohled na literaturu a společnost a prezentoval vlastní, osobitý pohled. Plný rozměr jeho gesto ovšem dostalo až díky jeho odmítnutí představiteli toho, čemu se říkalo kulturní politika. Nebude proto snad na škodu osudy knihy po jejím vydání rekonstruovat.

II.

Pověst činu, který vyvolá polemiku, provázela *Prozaickou skutečností* již od okamžiku jejího vydání. Sám autor ji takto projektoval a v propagačním článku publikovaném v Nových knihách ji takto ohlašovala její redaktorka Irena Zítková.¹ A s tímto znamením ji také do světa vyprovodil Milan Blahynka, jeden z jejích lektorů (druhým byl František Buriánek), když text, který měl publikaci zaštitit, opatrně nazval Doslov jako záloha na polemiku. Blahynka ovšem patrně netušil, jaký ohlas kniha vyvolá, protože koncem června 1982 autorovi v soukromém dopise napsal: „Víte, že se mi Vaše soudy jeví nyní bližší než před dvěma roky, když jsem psal ten dovětek? Najdu-li, kam to napsat, a najdu-li kus času, třeba až časem, nenechám si to pro sebe.“²

Jestliže se mu toto odhodlání nepodařilo splnit, a místo toho napsal článek, v němž své výhrady zopakoval, ba ještě přitvrdil,³ mohou za to patrně události, které naznačuje dopis Ireny Zítkové z 9. září 1982, tedy jen pár dní po vydání knihy, dopis, jehož formulace a gramatiku ponechávám v původním znění, neboť z nich promlouvá atmosféra doby i emocionální rozpoložení pisatelky: „(...) chci Vám napsat, že se Vaše kniha prodává tak, jak se žádná jiná z Omegy dosud neprodávala (...). Tentokrát už doprodávají, a to proto – abyste se neradoval, že kolem knížky proskakují zlé zprávy: ze Spisovatele si přišli pro 50 výt., platili hotově, chtějí dělat velkou diskusi o P. S. (nevím, na jaké základně, jestli v předsednictvu či v lit. krit. komisi (Peterka), v Tvorbě má být velká polemika, říkal mi to Sýs, snad několik recenzí vedle sebe, všechny ovšem spíše asi negativní, mají k tomu všichni plno připomínek, že je to metafyzika a ne dialektika – to je ještě to nejmírnější. Proto Vám píšu: nešlo by, abyste požádal Kovaříka, aby brzy uveřejnil v S. s. nějakou recenzi – třeba od Macury – tomu jsem napsala, aby něco o tom napsal, nebo od kohokoliv, kdo by Kovaříkovi vyhovoval, také Blahynka anebo Vlašín by přicházeli v úvahu, nebo kdokoliv, ale prostě rychle. Požádala jsem taky Blahynku a chci napsat ještě další Buriánkovi ad. Taky Vlašínovi. Polemika ať se rozvine, proti ní nikdo nic nemá ani mít nemůže, v dnešní situaci je třeba ji jen uvítat, ale ne poprava knížky, tím méně autora jako kritika – a nakonec i MF. Kde máte známé, poproste, aby otiskli recenze co nejdříve. Ať je hlasů co nejvíc a co nejrůznějších – také mezi nimi ať jsou kladné, neřkuli pochvalné (...).“⁴

Redaktor kulturní rubriky Svobodného slova Petr Kovařík skutečně 23. září vydal recenzi z pera Vladimíra Novotného⁵ a 25. září pak interview s Janem Lukešem.⁶ Kladně knihu hodnotil (již pro ten zájem o písničkáře) také Jan Rejžek v Melodii.⁷ Mezitím se ovšem skandál jménem *Prozaická skutečnost* tiše rozhořoval, byl zpočátku stále ještě v relativně korektní rovině. Štěpán Vlašín v Nových knihách,⁸ Pavel Kasík v rozhlase⁹ či Ladislav Soldán v brněnské Rovnosti¹⁰ vystoupili

1 Zítková, I.: Bez pověr a bez iluzí, Nové knihy 1982, č. 36.

2 Blahynka, M.: dopis z 29. 6. 1982; citováno – stejně jako všechny následné citace z dopisů, neoficiálních strojopisů a nepublikovaných recenzí – podle xerokopie z osobního archivu Jana Lukeše, dále LuA.

3 Blahynka, M.: Otevřený polemický účet, Mladá fronta 14. 10. 1982.

4 Zítková, I.: dopis z 9. 9. 1982, LuA.

5 Novotný, V.: Generační sonda, Svobodné slovo 23. 9. 1982.

6 Literatura v pohybu. Nad knihou Prozaická skutečnost hovoříme s jejím autorem J. Lukešem. Rozmlouval P. Kovařík, Svobodné slovo 25. 9. 1982. Již dříve ovšem publikoval rozhovor s Lukešem deník Mladá fronta v rámci spolupráce novin s nakladatelstvím: Na pět minut s Janem Lukešem, autorem nové knihy z Mladé fronty. Rozmlouval A. Čort, Mladá fronta 2. 9. 1982.

7 Rejžek J.: Nejen o literatuře, Melodie 1982, č. 10.

8 Vlašín, Š.: Současná literatura mladýma očima, Nové knihy 1982, č. 42.

9 Kasík, P.: in Zrcadlo kultury, vysíláno Československým rozhlasem 16. 10. 1982, LuA.

10 Soldán, L.: Slovo do prance, Rovnost 26. 10. 1982.

s hodnocením, v němž na jedné straně knihu přivítali jako potřebnou iniciativu a impuls k hlubšímu zamyšlení, na straně druhé kritizovali jak jednotlivé autorovy závěry, tak zejména jeho „subjektivismus“, úzce generační hledisko a skutečnost, že o tvorbě starších spisovatelů mlčí, kdežto některé tzv. mladé přijímá nekriticky. Ve všech těchto recenzích se přitom jako refrén vrací výzva k věcné diskusi, která nepřímou vyjadřuje obavu z následků autorova nevšedního činu. Shodně je tomu i v článku Blahoslava Dokoupila psaném pro Českou literaturu, v němž řadě výhrad předchází obava, zda diskuse vyvolaná Lukešovou knihou „bude mít věcný a nepředpojatý ráz a nevyustí, jak se to u nás bohužel stává, v nervózní okřikování a podsouvání nekalých záměrů“.¹¹

Snad i tato slova způsobila, že šéfredaktorka České literatury Hana Hrzalová rozhodla nevydat Dokoupilovu recenzi, byť již podle titulu „Mladá“ literatura ve zkrslujícím zrcadle byla dosti kritická. Dokoupilovy obavy totiž naplnil Josef Peterka, který 3. listopadu v Kmeni, v literárním příloze časopisu Tvorba, nazývá *Prozaickou skutečností* „pubertálním hanopisem s politicky potměšilým půdorysem“.¹² V jednotlivých argumentech se Peterkova recenze sice příliš neliší od jiných (subjektivismus, nedostatky ve vymezení generace, nezáměr o starší autory, nepochopení pro pravé hodnoty, přecenění některých spisovatelů, a zejména písničkářů), avšak její ironická díkce je vyhrocena do přímočarého útoku nejen proti autorovi, ale i proti oběma lektorům a nakladatelství, které knihu vydalo. K tomu mu mimo jiné posloužilo i obvinění Lukeše z kosíkovštiny, tedy z vazby na „nejškodlivější“ filozofickou knihu šedesátých let, na Kosíkovu *Dialektiku konkrétního*.

Peterkovým vystoupením se polemika nad *Prozaickou skutečností* dostala do zcela nové roviny, v níž již nešlo o věcné problémy, ale o politickou otázku. „Měl-li jsem chuť se ke knížce též vyjádřit kriticky, v ten ráz jsem o ni přišel. Peterkovo vystoupení již předem vrhá na každý další ohlas svůj stín,“ charakterizoval tuto situaci Vladimír Macura ve stati Filipika jako záloha na polemiku,¹³ v níž odmítl Peterkovu argumentaci, a zejména „justiční“ tón jeho textu a kterou mu Kmen odmítl otisknout. Sám Lukeš důsledky Peterkovy recenze charakterizoval slovy: „(...) zatímco pro ty, kteří se chtěli do diskuse ještě zapojit, není teď namnoze přijatelná situace, v níž by jejich námítky opticky splynuly v jedno s výhradami formulovanými tak animózně, pro běžného čtenáře vzplanul nad *Prozaickou skutečností* nimbus jakéhosi zakazovaného, leč právě proto přitažlivého ovoce.“¹⁴

20. listopadu vychází v Rudém právu další recenze.¹⁵ Vítězslav Ržounek v ní (mimo jiné) proti Lukešovu hledání souvislosti mezi životními pocity současné mládeže a poezií Václava Hraběte (která je Ržounkovi projevem „diváckého“ vztahu ke světu) postavil mravní pevnost a aktivitu mládeže budující SSM. Své úvahy pak uzavírá argumentem přímočaře likvidačním, který lze shrnout do slov: Lukeš odmítá proces konsolidace a normalizace. O dosahu, jaký tehdy mohla mít literární kritika z pera mocného, svědčí *Stanovisko k vydání knihy Jana Lukeše Prozaická skuteč-*

11 Dokoupil, B.: „Mladá“ literatura ve zkrslujícím zrcadle, psáno pro Českou literaturu, nevydáno. LuA. Strojopis poskytl 28. 10. 1982 redaktorka České literatury D. Moldanová I. Zítkové s těmito slovy v průvodním dopise: „Je to pro vaši informaci, nedá se s tím moc hauzírovat, konec konců je to ještě neotřítěné a nebylo by to fér ani vůči Dokoupilovi, ani vůči naší redakci. Ale snad i tak to bude k něčemu.“ Ve Stanovisku k vydání knihy J. Lukeše *Prozaická skutečnost* (viz pozn.) Zítková z Dokoupilovy recenze citovala: „Na Lukešově pokusu si cením – kromě mnoha bystrých dílčích soudů – především hledačského zaujetí autora, jeho odvahy ke komplexnímu a programovému pohledu na mladou literaturu let sedmdesátých. Vždycky je totiž lepší hledat a chybovat, než jen trpně přezvykovat takzvané věcné pravdy.“

12 Peterka, J.: *Knihy vážných rozporů, falešných východisek*, Tvorba, 1982, č. 44, příloha Kmen, č. 44.

13 Macura, V.: Filipika jako záloha na polemiku, strojopis, LuA.

14 Lukeš, J.: *Prozaická skutečnost v praxi*, strojopis, průvodní dopis z 16. 1. 1983, LuA.

15 Ržounek, V.: *Záloha na polemiku? Nad jednou literárněkritickou prací, ale nejen nad ní*. Rudé právo 20. 11. 1982.

*nosi*¹⁶ (datované 22. listopadu 1982), jímž se Irena Zítková snažila v rámci nakladatelství Mladá fronta Rzounkovo nařčení vyvrátit a „legalizovat“ tak jak práci autora, tak i svoji. V rámci dobových norem se své nadřazené pokouší přesvědčit, že: a) Lukešovy teoretické a literárněkritické postuláty nejenže jsou v souladu, ale jsou přímo inspirovány jak stranickými, tak svazovými dokumenty, b) jeho soudy jsou psány v první osobě, a tudíž si nemohou činit nárok na objektivní platnost, jsou však psány upřímně, c) jejich kritika byla mnohdy motivována osobně. Obhajobu pak Zítková končí konstatováním, že se Lukešovi sice nepodařilo naplnit vytčené cíle, nicméně doufá, že před ním je ještě alespoň třicet roků plodné tvůrčí práce.

Lukeš odpověděl na osočení již citovaným článkem *Prozaická skutečnost v praxi*,¹⁷ avšak Jaroslav Čejka jako šéfredaktor *Kmene* mu jej odmítá tisknout: „Ve vaší knize (...) se skutečně nacházejí pasáže, které si lze jen těžko vykládat jinak než jako polemiku s kulturní politikou sedmdesátých let. (...) Ani Peterkova recenze nebyla jen subjektivním soudem, vyjadřovala v podstatě stanovisko Svazu českých spisovatelů (...) Ve stejném smyslu vystoupili někteří soudruzi z vedení SČS i na konferenci konané k 35. výročí Vítězného února.“¹⁸ Po svazové a stranické linii bylo tedy rozhodnuto, zbývalo ještě vydat v *Literárním měsíčníku* názory „některých soudruhů“, Hany Hrzalové a Karla Sýse,¹⁹ a „polemika“ mohla být uzavřena sebekritikou šéfredaktora nakladatelství Mladá fronta Václava Falady,²⁰ ve které *Prozaickou skutečnost* prohlásil za „prohru nejtěžší, za naivní, subjektivní a v mnoha případech i necitlivý pokus“, který „nepřispěl k dobrému jménu nakladatelství“ a který „nelze (...) hájit“. Groteskně v této souvislosti působí autentický citát ze seminární práce posluchačky FF UK, žačky Jiřího Hájka: „(...) dvě recenze odsoudily Lukešovo dílo na pranýř a Lukeš sám se ani neozval na svou obranu nebo vysvětlení. Je mi záhadou proč, protože jestli chtěl opravdu vyvolat polemiku (...), měl jedinečnou možnost zareagovat na přemrštěně nenávislnou Peterkovu recenzi. Vzhledem k tomu, že byl obžalován ze špatného ideového postoje, je v jeho vlastním zájmu, aby tuto Peterkovu obžalobu vyvrátil.“²¹

Takovýto způsob polemiky pochopitelně vyvolal reakci i v kruzích samizdatových. Jiří Cieslar²² napsal pro samizdatový časopis *Acta incognitorum* recenzi, v níž *Prozaickou skutečnost* ve všem akceptoval, Lukešův pohled prohlásil za „pronikavý a hluboký, v jednotlivých analýzách i v celkové koncepci“ a snažil se dokázat, že jeho marxismus je v knize pouze „štitem“.

III.

Již jsem naznačil, že výhrady proti *Prozaické skutečnosti* měli i lidé, kteří jí jinak „fandili“, a že se v nejedné námitce mohli ztotožnit s jejími kritiky. Z časového odstupu jsou mnohé konkrétní Lukešovy vývody ještě spornější. Potvrzuje se, že Lukeš byl jako kritik daleko silnější tam, kde negoval přítomný stav, než tam, kde hledal pozitiva, která si ostatně často utvářel také spíše metodou negace přítomného než jeho vidoucí analýzou. Čas nepotvrdil jeho nadšení teoretickými postuláty a básněmi Jaromíra Pelce, ani důvěru v tvorbu a budoucnost takových autorů, jako jsou Šerberová, Cincibuch, Hájek či Bezouška. (Lukešova bezvýhradná víra v Pelce byla ostatně pasé

16 Zítková, I.: Stanovisko k vydání knihy J. Lukeše *Prozaická skutečnost*, 22. 11. 1982, LuA.

17 Viz pozn. č. 14.

18 Čejka, J., dopis z 21. 2. 1983, LuA.

19 Hrzalová, H.: O pravdivý výklad literatury 70. let. *Literární měsíčník* 1983, č. 4.; K. Sýs: Se sekyrkou v ruce aneb Lukešových deset let literatury české, tamtéž, s. 72–74.

20 Falada, V.: Zápasy o talenty, *Tvorba* 1983, č. 26.

21 Kremerová, Z.: Seminární práce z literární kritiky, v semináři J. Hájka, 2. ročník FF UK, 1983, LuA.

22 Cieslar, J.: Jan Lukeš – *Prozaická skutečnost*, ref. smz. *Časopis Acta incognitorum* VIII, 1983, březen, s. 373–379.

již v okamžiku vydání knihy.) Dnes je rovněž zřetelnější, nakolik se společenská atmosféra, v níž byly určité – a to klíčové – společenské problémy tabuizovány, promítla i do výpovědi autora pokoušejícího se říkat „pravdu“, kolik je v *Prozaické skutečnosti* časového a poznamenaného normalizační doktrínou. Je pro nás proto zajímavý pohled Milana Jungmanna, který v exilových Listech ocenil Lukešovu odlišnost od ostatní oficiální produkce, jeho prostorokost a svým způsobem naivitu, s níž se pustil do souboje s mocnými, souběžně však konstatoval sepětí Lukešova jazyka a způsobu uvažování s dobovou oficiální normou, které se mu nejeví pouze jako „štít“, ale i jako názorové východisko.²³

Vzato obecně, patos Lukešovy výpovědi se příliš nelišil od patosu jiných kritiků v jiných dobách; jeho problémem a problémem všech nás, kteří jsme tehdy chtěli veřejně psát o oficiálně publikované české literatuře, ovšem bylo, že každé takové vystoupení bylo v dané chvíli limitováno nutností přistoupit na řadu ideologických omezení, respektovat některá tabu, a také použít dobového newspeaku. A o co komplexnější a širší pohled autor usiloval, o to více byl svázán. Z odstupe času a prostoru je přitom velmi těžké přesně odlišit a oddělit, co patřilo do soudobého jazyka, co v kritikových slovech bylo pouze strategií a co bylo organickou součástí jeho myšlenkového světa.

I Lukeš musel veřejně respektovat, že tzv. socialistická literatura (tak, jak ji vymezovala komunistická politika) je jedinou českou literaturou a že zlom na konci šedesátých let byl zlomem definitivním. Odtud jeho předpoklad, že se v budoucnu bude česká literatura vyvíjet od přítomného stavu: „(...) zatímco přelom šedesátých a sedmdesátých let se v návaznosti na události politické stal zřejmým předělem i ve sféře duchovní. Lze očekávat, že do dalšího desetiletí se bude literární vývoj odvíjet kontinuálně ze základny vytvořené přítomnosti.“²⁴ Odtud přijetí Pelceva požadavku „nového obsahu“,²⁵ tedy přistoupení na tvrzení, že oproti tezi let padesátých a antitezi let šedesátých by měla „novým obsahem“ literatury sedmdesátých let být syntéza, tedy střet dvojího životního slohu – individualistického a kolektivistického. Odtud rozvíjení dobového kultu Václava Hraběte, ze kterého Pelc (v nepřiznané návaznosti na časopis *Divoké víno* a v přiznávané souvislosti s popularitou jeho básní jako písňových textů) chtěl učinit přijatelný vzor pro novou poezii: Hrabě se nedožil druhé poloviny šedesátých let, a nebyl proto politicky tabuizován. (Téma Hrabě Lukešovi zvýznamnilo i Skarlantovu knihu *Věk slasti*.) A odtud také Lukešovy úvahy typu: „Proto je také třeba věnovat zvýšenou pozornost autorům mladé generace, neboť oni to jsou, kdo ponese literární vývoj v budoucnu a před kým tedy vyvstává otázka nových uměleckých kvalit jako nevyhnutelný imperativ.“²⁶ Důraz na generaci a generační pohled, jehož teoretickému zdůvodnění Lukeš věnoval více než šedesát stran knihy, však měl i nepřiznaný pragmatický rozměr. Umožňoval mu totiž věnovat se výhradně autorům, jejichž postavení nebylo v dobových normách ještě petrifikováno, a tedy vyhnout se autorům starším, kteří za svůj „věhlas“ vděčili normalizaci.

Lukeš přitom sice hovořil o jediné generaci sedmdesátých let, v jejím rámci však hodnotově rozlišoval mezi starší a mladší vrstvou spisovatelů, tedy de facto mezi dvěma „podgeneracemi“. Zřetelně přitom preferoval tzv. autory mladší vrstvy (ani ne tak mladší věkem, jako spíše „nepoznamenané“), kdežto autoři podgenerace tzv. starší (na rozdíl od Pelce, kterému byli hlavními nositeli „nového obsahu“) mu prezentovali pozadí, establishment, konvenční tištěnou

23 -nn- (= M. Jungmann): Další příběh osočení. Listy 1983, č. 2.

24 Lukeš, J.: *Prozaická skutečnost*. Praha 1982 (dále PS), s. 7.

25 Pelc, J.: *Nový obsah*. Praha 1977.

26 PS, s. 7.

literaturu, se kterou se buď vyrovnával dosti kriticky (Kostrhun, Čejka, Sýs, Peterka jako kritik), anebo o níž víceméně mlčel (Peterka jako básník). Byli to také oni a především oni, proti kterým mířila kritikova negace „tematického i námětového stereotypu, popisné figurkářské žánrovitosti, upovídáného romantického sentimentu a přímočaré angažovanosti, která jen s bídou maskuje vlastní ideovou prázdnotu“²⁷ tedy proti jevům, jejichž zdrojem mu byla „jednou objektivně i subjektivně podmíněná bázeň před hledáním reálných faktorů společenských konfliktů, podruhé pochybný kalkul s výhodami plynoucími z pružné reakce na zjednodušeně chápanou společenskou objednávku, potřetí prostě názorová i morální indiferentnost, zahalovaná snobským estetismem“²⁸.

V Lukešově soudu dominovala a vzájemně se propojovala dvě hodnotová kritéria: jednak oceňoval schopnost spisovatele adekvátně vyjádřit „životní pocit mladé generace“, jednak kladl důraz na pravdivé postižení reality, na její morálku, společenskou etiku a zfilozofičtění výpovědi. Spisovatelé, kteří se mu zdáli příslibem naplnění těchto kritérií, kteří mu stáli za analýzu i tehdy, kdy se mu jejich konkrétní texty nelíbily: „(...) jakkoliv Bezouškova kniha trpí všemi popsány mi a zajisté velmi závažnými neduhy, jakkoliv jí objektivně zatím schází ona přetvářející složka, kterou skrytě obsahuje každá literatura, jež se chce aktivně zúčastnit své doby, přece vyniká zřejmým smyslem pro realitu, pro její povrchové projevy i hlubší vrstvy, má čich na stopy nové senzibility i mentality generačního kolektivu, má také evidentní zájem na jejích osudech a cílech, a to zájem nepochybně nepředstíraný, se zřetelným etickým aspektem.“²⁹ *Prozaická skutečnost* byla především programní knihou, která dávala přednost náznaku před možností, „názvukům budoucího literárního vývoje“³⁰ před realizací a také „pravdivému zachycení reality“ před „literaturou“. V kritikově argumentaci se proto neustále vracejí odkazy na povinnost literatury postihnout realitu a výtky, že daná próza či básnická sbírka „zůstává na povrchu“, „nejde k podstatě“, „nepostihuje složitost jevů“ atd. Proto např. i odsudek Sýsova (a nejen Sýsova) senzualismu a naopak ocenění tvorby písničkářů.

Lukeš jistě nebyl sám, kdo tehdy takto argumentoval. Naopak: požadavek „jít pod povrch, k podstatě“ byl nedílnou součástí slovní výbavy všech kritiků, kteří nebyli spokojeni s přítomným stavem literatury. Jeho výhodou bylo, že byl pro svou nekonkrétnost těžko vyvratitelný a ideologicky nenapadnutelný. Navíc naprostá většina dobové produkce skutečně nešla „k podstatě“, a to ani z pohledu dogmatiků toužících po „umělecky pravdivém“ zachycení dogmat, ani z pohledu těch, kteří od literatury očekávali, že bude suplovat jiné společenské funkce, bude narušovat tabu. V dobovém newspeaku, ve společenském vědomí, které bylo založeno na lži, byl tímto argumentem na literaturu kladený požadavek říkat Pravdu, jinými slovy veřejně vyslovit (nebo alespoň pokusit se naznačit) to, co jsme všichni věděli, o čem jsme se bavili po hospodách, co ale oficiálně neexistovalo. Požadavek „psát pravdu, jít k podstatě“ se přitom propojoval s etickou problematikou a Lukešovi, u kterého vždy (dodnes) hraje morální stránka literárního díla (i s požadavkem spoluúčasti spisovatele na proměně společnosti) větší význam než jeho tvar a čistě poetická rovina. Není divu, že Jungmann, odmítající v Listech přijmout newspeak, neakceptoval ani tuto argumentaci: „Snad už dost zřetelně vystupuje obraz kritikova naivně socialistického přesvědčení a jeho teoretické základny: Chápe vztah literatury a společnosti lineárně, spisovatel je mu zobrazovatelem, objevuje pokřiveniny ve společnosti, tlumočí její tendence, odhaluje rozpory, čímž přispívá k jejich řešení a účastní se tak jejího pokrokového směřování.“³¹ Naopak

27 PS, s. 13.

28 PS, s. 12–13.

29 PS, s. 146–147.

30 PS, s. 146.

Jiří Cieslar v samizdatu tento důraz na morálku a společenskou funkci velmi ocenil: „(...) to zdůraznění etiky není náhodné: v totalitní společnosti, v níž jsou ohroženy základní hodnoty, je třeba etickou vyzývavost umění sledovat se zvýšenou opatrností, vždyť umění, je-li mu ještě vůbec ponechán nějaký prostor, supluje alespoň v náznaku ty oblasti, jež by v normální společnosti obhospodařovaly humanitní vědy, žurnalistika, a ovšem zase samo umění.“³²

IV.

Imperativ „jít pod povrch jevů“ vedl Lukeše v počátcích jeho literárněkritické činnosti ke snaze o demytizaci současné literatury. Pokud se o to snažil v rámci jednotlivých recenzí, bylo to literárními funkcionáři tolerováno, ba vítáno. Problém nastal v okamžiku, kdy toto demytizační gesto nabylo podoby celé knihy. „Můžeš se desetkrát, stokrát zaklínat marxismem, zaštitit se dokonce krásným citátem z Marxe, a přece ve chvíli, kdy obecné stanovisko konkretizuješ, a v knize se nelze konkretizaci vyhnout, nelze zůstat v rovině pouze zobecňujících formulací, můžeš se octnout od marxismu hodně daleko,“ napsala Hana Hrzalová.³³ Strážce mýtu o rozkvětu české literatury, zbavené všech nepřátel socialismu, musela podráždít již sémantika titulu knihy, slibujícího podat o skutečnosti prozaické, tedy střízlivé a věcné reference, a názvy jednotlivých kapitol, byl si je Lukeš „vypůjčil“ od Zdeňka Nejedlého (kapitola Literární realita pravá a nepravá) či Stanislava K. Neumanna (kapitola Bez pověr a iluzí). Oproti autoru, který byl nucen těžce zápasit s newspeakem a jenž nemohl veřejně vyslovit vše, co by chtěl, přitom byli literární funkcionáři ve značné výhodě. Pevně opření o dogma a tabu mohli Lukešovi vyčítat například nekonkrétnost a přílišnou obecnost: „Stále však zůstávají v textu místa, která si žádají rozluštění, mimo jiné a například účinnou účast kterých exponovaných autorů šedesátých let Lukeš ve tvorbě let sedmdesátých postrádá (srv. s. 12) a jak mu souvisejí s tvorbou mladé generace.“³⁴ Jakkoliv to vypadá, že se Hrzalová v citovaném úryvku ptá na konkrétní jména, není tomu tak, a kdyby byl tehdy Lukeš konkrétnější, určitě by byla ještě nespokojenější. Tabuizována totiž byla sama existence jakýchkoli exponovaných autorů šedesátých let, kteří se nesměli podílet na literárním životě. Podtextem citované otázky tudíž byla otázka zcela jiná: Jak to, že se Lukeš odvážil *exponované autory šedesátých let* vůbec připomenout?

Postoj funkcionářů typu Hrzalové či Ržounka byl svým způsobem průhledný, neboť celá jejich existence byla pevně svázaná s tzv. normalizací a připomenutí existence nějaké „jiné“ literatury, samotné připomenutí toho, že by vůbec v současné literatuře mohlo něco chybět, bylo pro ně hříchem nejtěžším, rozvracejícím samy základy jejich bytí. Zákonitě proto podrážděně zareagovali na Lukešovu větu: „Zatímco však literatuře padesátých let byla dána možnost plynulého sebepřekonání, jehož plodem se stala v šedesátých letech, ještě před rezignací některých tvůrců, řada vrcholných děl, nebyla stejná možnost dána literatuře let šedesátých, kterou politický vývoj znehybnil v ustrnulém gestu, z něhož jako by nebylo východiška. (...)“³⁵ Nemohl je přitom uspokojit ani opatrný způsob, jakým Lukeš nepřítomnost těchto tvůrců a děl ve své knize racionalizoval: „(...) čtenář a často ani kritik nemůže vždy bezpečně určit, zda je jejich odmlčení následkem tvůrčí krize, do které se zřejmě někteří koncem šedesátých let dostali, anebo zda tu více hrají roli důvody mimoliterární. Kritika se přirozeně nemůže zabývat mýty, nýbrž jen reálně existujícími literárními díly, která tak či onak vstoupila do komunikace autor dílo čtenář.“³⁶

31 Viz pozn. č. 23.

32 Viz pozn. č. 22.

33 Viz pozn. č. 19.

34 Tamtéž.

35 PS, s. 11.

Nakolik byl problém kontinuity české literatury pro normalizátory ožehavý, ukazuje studie,³⁷ v níž Hana Hrzalová vedla dodatečnou polemiku s Lukešem a vzorově vyřešila neřešitelný úkol: jak dokázat, že na sklonku šedesátých let byli sice z české literatury vyloučeni někteří autoři, ale kontinuita tím nebyla narušena. Podle jejího výkladu není kontinuita pouhým návaznost věcí, nýbrž jejich shoda s logikou společenského vývoje tak, jak jej formulovala vědecká, tj. marxistická filozofie. Z toho jí přirozeně vyplývalo, že vše, co je *pro* socialismus (mysleno tedy i vše, co vyhovuje normalizační přítomnosti a jejím strážcům), je kontinuální, kdežto vše ostatní je diskontinuální. Jestliže tedy v průběhu šedesátých let v české literatuře převládly „krizové a negativní tendence“, eliminací jejich nositelů nebyla kontinuita narušena, nýbrž obnovena.

Poněkud jiné důvody pro odmítnutí *Prozaické skutečnosti* měli lidé typu Peterky a Sýse (kolik lidí dohromady je generace?). Problém šedesátých let u nich nehrál takovou roli, alespoň soudě podle jejich recenzí, ve kterých například i Peterkovo obvinění Lukeše z „dialektiky konkrétního“ zní spíše jako účelový argument než jako zásadní bod sporu. Motivaci jejich prudkého odmítnutí *Prozaické skutečnosti* můžeme (podle mého názoru) spíše hledat v jejich překvapení a zklamání, že je Lukeš jako spisovatele nedocenil. Neakceptoval jejich pracně vybojované místo na literárním výsluní, ba dokonce se odvážil srovnávat je s individui tak bezvýznamnými, jako jsou písničkáři. Lukešův důraz na etickou stránku tvorby zpochybňoval jejich jistoty, relativizoval jejich dosavadní cestu literaturou. Možná však, že vystoupení části generace pětaticátníků proti *Prozaické skutečnosti* bylo motivováno i bezděčným strachem, aby se Lukešovi nepodařilo se svým názorem oficiálně prosadit. V „normálním“ literárním životě nemá kritikův soud, literárněkritická kniha, větší význam, než že je příspěvkem do diskuse, neboť tu převládá víra, že kvalitní literární dílo se prosadí i navzdory názoru jednoho kritika. Avšak v „řízeném a formalizovaném“ literárním životě sedmdesátých let mohla literárněkritická kniha mnohem více: mohla se stát nástrojem utváření hierarchie v rámci Svazu spisovatelů.

Ať již jednotliví autoři začali vydávat své první knihy na začátku sedmdesátých let, nebo již na sklonku desetiletí předchozího, ovládala generace, které se v době sporu o Lukeše obvykle říkalo pětaticátníci, pravidla svazových her velmi dobře. Jsem dalek toho, abych jim vyčítal, že vstupovali do literatury v době, kdy z ní jiní byli vyhnáni a kdy se jim otevřely velké publikační možnosti, a to již proto, že jejich první díla často svědčí o literárním talentu i osobitém vidění světa. Skutečností ale asi bude, že „zrušení“ nepohodlných spisovatelů na konci předchozího desetiletí a literární praxe sedmdesátých let byly pro tuto generaci tím nejlepším důkazem, že kvalita díla nerozhoduje a že pouze svazová hierarchie určuje, nakolik je kdo spisovatelem, čili nakolik bude určitý autor či skupina autorů mít přístup do tisku, do časopisů a koneckonců i jaké recenze se na ně budou psát. V rámci této logiky byla literatura vnímána jako úřad, a přání prosadit se v literatuře se tudíž u mnoha z nich mohlo krýt s touhou prosadit se v rámci oficiálních literárních struktur.

Nutno přitom vidět, že vztah normalizátorů ovládajících nakladatelství a Svaz spisovatelů (Kozák, Skála, Rzounek, Pilař apod.) k této generaci byl rozporný. Na jedné straně potřebovali novou generaci skutečných spisovatelů, „neposkrvněnou“ šedesátými léty, a proto jim vyhradili systemizované místo „mladých“, ba i respektovali jejich poetiku. Doktrína socialistického realismu byla ostatně v této době již velmi volná a určité zklidnění po velkých gestech předchozího desetiletí, civilismus, se kterým tato generace přichází, charakterizuje na počátku sedmdesátých

³⁶ PS, s. 12.

³⁷ Hrzalová, H.: Kontinuita literárního vývoje jako dialektická jednota zachování a negace, in *Proměny české prózy 1945–1985*, Praha 1985.

let i jiné literatury než českou. Na straně druhé však bylo mezi pětaticátníky a literárními funkcionáři – třebaže se obě skupiny vzájemně oslavovali – jisté skryté napětí. Zatímco první v těch druhých dosti oprávněně viděli neschopné, leč mocné diletanty, kteří brání rozvoji literatury, ti druhí naopak neměli příliš důvěry k novým a tak odlišným soudruhům, kteří ještě neosvědčili svou oddanost „věci“.

V důsledku toho lze sedmdesátá a osmdesátá léta oficiální české literatury popisovat i jako proces vzájemného sblížení obou skupin – proces, ve kterém pětaticátníci postupně viditelnými činy překonávali nedůvěru starších soudruhů, získávali funkce a upevňovali si svá postavení, patrně s vírou, že až to budou oni... Souběžně se ovšem stále více ztotožňovali s normalizační realitou, což se přirozeně začalo promítat i do jejich tvorby. Příznačný z tohoto úhlu je například Peterkův vývoj od *Krušné* přes *Autobiografii vlka* až po *Autobiografii člověka*.

V roce 1982, kdy vyšla *Prozaická skutečnost*, měli pětaticátníci již několik postů v ruce. Josef Peterka stál v čele literárněkritické komise, Jaroslav Čejka byl šéfredaktorem čerstvě založeného týdeníku *Kmen*, oficiálního svazového orgánu. Nicméně přečteme-li si např. složení redakční rady *Kmene* v čele s Jiřím Tauferem a Vladimírem Brettem, je jasné, že pětaticátníci měli ještě daleko k tomu, aby byli takovými pány situace, jako tomu bylo už o pár let později. Lukešova kniha je za tohoto rozložení sil překvapila možností jiného výkladu a jiných kritérií při výkladu uplynulého (tedy „jejich“) desetiletí.

Každá studie by měla mít svou závěrečnou pointu, která by celek uzavřela a dala mu nový vyšší smysl. Obávám se však, že ani tato studie, ani *causa Prozaická skutečnost* takovou pointu nemá. Lukešova kniha postavila jednu literární generaci (či přesněji: generační skupinu autorů) před rozhodnutí, zda se přihlásí k literární normalizaci, anebo bude i v rámci povoleného usilovat o normální literaturu. Na jejich rozhodnutí nic nemění ani to, že Lukešův víceméně negativní postoj k nim jim tuto volbu značně zjednodušil. Jestliže totiž reagovali tak, jak výše uvedeno, je to jen důkazem toho, že tak učinili buď z důvodů pragmatických, nebo si už jiný způsob reakce na kritiku vlastní osoby ani nedovedli představit. Přestože mnozí z nich patrně nepovažovali přítomnou literární situaci za zcela regulérní, již se s ní ztotožnili natolik, že přijali dobové formy boje o postavení a moc a dovedli jich ve vlastním zájmu využívat. Spor o *Prozaickou skutečnost* se tak stal okamžikem jejich *nástupu* k vytouženým funkcím, jedním z prvních kroků k doktríně, která vedla jejich činy v následném desetiletí a kterou lze pojmenovat slovy: Bylo by snad, případně, možné literaturu liberalizovat, otevřít tabuizovaným jménům a tématům, avšak má to jednu základní podmínku: *budeme to my, kdo bude stát na čele mírného pokroku v mezích stranických usnesení!*

O jedné podobě normativní masky

*Česká „nezávislá“ literární kritika
na sklonku sedmdesátých a v počátku osmdesátých let*

Při čtení studie Václava Černého *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*,¹ nás může poněkud zarazit určitá drobná nesrovnalost mezi názvem a obsahem knihy. Černý v ní sice přemítá o existenci a smyslu literární kritiky, a z pozice literárního historika shledává postupně formování kritického výrazu a nástrojů, proměnu vztahu mezi literárním dílem, kritikou a autorem a ustálení určitých primárních modelů metodologických přístupů k textu, leč nemůžeme se zbavit pocitu, že hnací soukolí Černého myšlení je zavěšeno někam mimo čas a prostor. Někam do míst, odkud je sice možné nahlédnout na ideální podobu literární kritiky, která však zakrývá výhled na propastné pády, moralistní hry a sekyrářské praktiky, které se čas od času do prostoru literárněkritické komunikace vplíží a tváří se jako její jedinečná součást. Nakonec i vlastní Černého kritická metoda se nezdá opírat o něco tak roztodivného jako je morálka či mravnost.

Zapomenuto však jako by zůstalo, že v našem prostoru vstupovala (a tedy i do vlastní Černého kritické praxe) celá řada mimoliterárních jevů. Rabská provázanost (části) literární kritiky s politikou nejen že devalvovala smysl kritiky jako takové, ale vedla i k devalvací vnímání literárního života vůbec. Promítneme-li Černého studii o kritice na toto pozadí, pak zcela jasně cítíme autorův záměr. Avšak skutečnost, že zde nebyly pojmenovány příčiny a nebezpečí plynoucí z tohoto jednostranného a krátkozrakého spojení, oslabuje celkové vyznění Černého studie. Její název by pak měl mít spíše podobu kondicionálu: *Co by měla být kritika, co by neměla být a k čemu by mohla být na světě*.

Je více než zřejmé, že znemožnění svobodného myšlenkového projevu a permanentní „politický“ tlak na spisovatele vede ke vzniku jakýchsi „obránných mechanismů“, což v našem případě znamená vznik „sekundární“, „skryté“, „neoficiální“ kultury, „tajné profesní komunity“, v nejhorším případě existenci tzv. „šuplíkového efektu“. Literární kritika v tomto prostředí se pak ocitá ve velmi nezaviděné a specifické situaci. Autor, text a čtenář – tři vrcholy trojúhelníku kritické recepce, s nimiž kritik pracuje a k nimž se obrací, se od sebe neúměrně vzdalují, je ohrožena kontinuita komunikace mezi nimi, nehledě na to, že literární text vyšlý z prostředí této „druhé“ kultury je navíc obtěžkán jakýmsi nimbem, uvrhávajícím jej zpět do mimoliterárních souvislostí, z nichž se právě svým odchodem do prostoru oné „druhé“ kultury pokoušel vymanit. Není pak divu, že ani literární kritika fungující v tomto prostředí se začasť neubrání lákavým svodům pramenícím z jedinečnosti jejího postavení a začne například literatuře ordinovat morálku. Paradoxně tak není kvalitativní odpovědí začasť myšlenkově vyprahlé a povinně panáčkující „oficiální“ kritice, ale smutným důkazem toho, že pouhé přehození znamének v myšlenkovém přístupu k literárnímu textu nestačí.

Než však přistoupíme k pojmenování některých „úchylek“, kterým se ani nezávislá kritika

¹ Černý, V.: *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, in *Tvorba a osobnost I*. Praha 1992, s. 224–265.

navzdory svému ostentativně nedůvěřivému postoji z propojení „literární a politické reflexe“ nevyhnula, pokusme se alespoň ve zkratce (v základních motivech) nahlédnout na stav „neoficiální“ literární kritiky po roce 1970, tedy v období smutně spojeném se jménem normalizace. Vděčným námětem by se zde mohlo stát právě ono pronásledování a uzurpace práva pojmenovávat skutečnost literárního díla či literárně zpracovanou do rukou jediného Cenzora s úzce vymezeným rozsahem vnímání. Vždyť normalizace, čili pokus dostat individuální svobodu myšlení a tvůrčího gesta, tedy nejvlastnější podobu imaginace, pod mřížku pravidel a předpisů, se prokázala jako cynický výsměch samé podstatě literární tvorby. V důsledku znamenala vyjmutí literatury z jejího přirozeného komunikativního kontextu a vytvoření jakéhosi umělého tvaru, osamocené světa, který existuje jakoby navíc, řídě se zvláštním systémem mimoliterárních zákonitostí. Světa, který nezřídka nacházel svůj předobraz v kýči, jako výrazu myšlenkové a mravní impotence. Z normovaného literárního prostředí se vytrácí jeden ze základních atributů tvorby – poznání. Brochovské „román, který nepoznává je nemorální“, nachází (díky zvrácené komickému příběhu české literární praxe) svůj otisk v naší literatuře téměř na celé dvacetiletí. Makabrozní tanec, který předváděla sekýrující kritika reprezentovaná jmény Rzounek, Štoll, Hájek, Peterka, Hrzalová atd., je sice lákavým motivem na téma normalizace, ve skutečnosti však představuje jen jednu podobu masky, kterou si česká posrpnová literárněkritická zkušenost nasadila. Za zástěnou pobitevních ironických úšklebků pak jako bychom slyšeli ozvěnu cynického smíchu. O to bolestivějšího, že pojmenovává naši vlastní neschopnost oprostít své okamžité vnímání od a priori daných, často bohužel falešných kriterií hledání a nahlížení.

Rozdělení české literární tvorby po roce 1970 do dvou (tří) proudů bylo v podstatě jen potvrzením předchozího dvacetiletého vývoje. Ověřená existence exilových a ineditních struktur (jakými byly např. časopisy Svědectví, nakladatelství Nový domov, Křesťanská akademie, Moravská knihovna /Moravian Library/ atd.) tak umožňovala „exilovým nováčkům“ vstoupit do určitého konkrétního kontextu s vyzkoušenými možnostmi komunikace. I česká literární kritika v oblasti exilu a samizdatu tak v podstatě mohla existovat bez přerušování kontinuity. O to více překvapuje ostentativně přehlížející postoj, který tato „neoficiální“ kritika zaujala k dílům „oficiální“ knižní produkce a rozpačitost s jakou se vyrovnávala s dvojdomostí literární tvorby. Sledujeme-li literární tribunu časopisu Svědectví, který se věnoval česky psané literatuře od svých počátků, pak soustavnější zájem o knihy vydávané v České republice se objevuje až v polovině osmdesátých let a nejinak tomu bylo i v jiných periodikách.

Znepokojující stav české literární kritiky přiměl Květoslava Chvatíka k otevření diskuze na toto téma při setkání exilových autorů ve Frankenu v roce 1981. Zde bylo mj. konstatováno, že česká literární kritika jako kritika *celku* české literatury po řadu let neexistovala, po roce 1970 zmlkla a přišla tak o základní předpoklady své existence. Z toho vyplynula i otázka, zda může existovat *národní literatura* jako životaschopný, organický celek bez fungující kritiky, a potažmo, zda vůbec můžeme hovořit o kritické výměně názorů bez existence různých kritických koncepcí.

K jistému oživení v prostředí exilové kritiky dochází až v polovině osmdesátých let. Pravidelnou kritickou rubriku přinášelo vedle Svědectví i Čtení na léto, Obrys a další časopisy. Vyšly knížky kritických studií Sylvie Richterové *Slova a ticho*,² Jana Vladislava *Malé morality*,³ Heleny Koskové *Hledání ztracené generace*⁴. V Torontě byl vytištěn i *Slovník českých spisovatelů*,⁵ vyšla

2 Richterová, S.: Slova a ticho. Mnichov 1986.

3 Vladislav, J.: Malé morality. Mnichov 1984.

4 Kosková, H.: Hledání ztracené generace. Toronto 1987.

5 Brabec, J. a kol.: Slovník českých spisovatelů. Toronto 1982.

Měšťanova *Česká literatura 1785–1985*⁶ i Rotreklova *Skrytá tvář české literatury*.⁷ Soustavnou kritickou pozornost české literatuře věnoval například Květoslav Chvatík, Milan Jungmann, Jan Vladislav, Jiří Kovtun, Petr Král, Jan Lopatka, Věra Linhartová a další. Při tomto zběžném výčtu nesmíme zapomenout ani na Kritický sborník, který vycházel od roku 1981 a na jehož existenci měl prvořadou zásluhu právě Jan Lopatka.

V prostředí exilové kritiky došlo i k několika literárním sporům o podobu současné české prózy, které svojí intenzitou připomínaly podobné rozpravy z období první republiky. Bohužel jejich spojujícím znakem byla i neukončenost, kdy po vlně vášní a prvotní výměně argumentů se zúčastněné strany omezovaly na vágní gesta a literárněkritická komunikace tak přicházela o možnost vyjasnit si povahu a schopnosti rozdílného metodologického přístupu k dílu. K těm nejznámějším předčasně utichlým sporům patří např. kontroverze nad románem Jana Pelcla *...a bude hůř* (z podobných pozic byla vedena - i když nikoli s takovou intenzitou, diskuze nad knihami Jana Křesadla) či – asi nejhlasitější – spor o romány Milana Kundery, jenž se rozpoutal v průběhu šestaosmdesátého roku a dozníval (do ztracena) ještě počátkem devadesátých let.

Uznávanou kritickou osobností, která se od počátku osmdesátých let soustavně věnovala reflexi obou částí národní literatury, se stal Milan Jungmann. Jungmannovy texty vycházely především v kritické rubrice časopisů Svědectví a Obsah, knižně je vydalo nakladatelství Rozmluvy roku 1987 ve sborníku *Cesty a rozcestí*. Kritiky a úvahy nad českou literaturou, psané v průběhu osmdesátých let, vyšly posléze i ve sborníku *Průhledy do české prózy* v nakladatelství Evropského kulturního klubu (1990). Pokusme se nyní nahlédnout alespoň na některá východiska Jungmannovy kritické praxe a vysledovat tak určité modelové jevy, charakteristické pro tento typ literárněkritické rozpravy.

Pro postižení některých odrazových můstků Jungmannovy kritické koncepce můžeme vyjít z toho, co bývá nazýváno „propátrávání historické situace života“, ovšem vykloněné do přízračné podoby normativního realismu, tvrdícího, že je třeba přimět umělce a spisovatele, aby se vrátili do lůna společnosti, nebo alespoň, pokud toto společenství je považováno za choré, učinit je zodpovědným za jeho léčbu.

Jungmann se ve své kritické praxi soustředil na realizaci nelehkého úkolu: průběžně analyzovat literární produkci českých nakladatelství doma i v zahraničí a současně vytvářet alespoň prostřednictvím svých textů pocit sounáležitosti – tedy kontinuity a jednoty posrpnového literárního vývoje. Kritické nástroje, které si pro svoji práci zvolil – tedy psychologismus, sociologismus a apriorismus, mu však nezdířka znemožňovaly potřebný kritický odstup od analyzovaných textů a bránily v pochopení literárních děl uzavírajících své sémantické gesto do složitějších struktur a užívajících postavy (figury, hrdiny) v duchu moderní prozaické zkušenosti jako funkce problému a nikoli jako „postavy z masa a kostí“ (Jungmannův výraz ze studie Kunderovské paradoxy).

Čteme-li Jungmannovy kritiky z knihy *Cesty a rozcestí*, shrnující jeho studie z exilových a samizdatových periodik, překvapí nás, že pozice, z níž kritik nahlíží na analyzovaný text, je svou podstatou často zcela mimo literární dílo samé a vůbec mimo literaturu jako takovou. Stane-li se tento průzor kritického nahlížení platformou textové analýzy a ne jen jednou z kritikem nastíněných konotací, je schopen nejen odvést pozornost od literatury samotné, ale ve svém důsledku se obrátit i proti ní – jak to známe v souvislosti s hony na čarodějnice v padesátých letech. Průvodním jevem takového přístupu je i normativní tezovitost a mentorský odstín z pozice morální převahy soudce (což je samo o sobě vždy ošidné), který se nezdířka do Jungmannových textů vkrádá.

6 Měšťan, A.: *Česká literatura 1785–1985*. Toronto 1987.

7 Rotrekl, Z.: *Skrytá tvář české literatury*. Toronto 1987.

V reflexi Kostrhunovy prózy *Co by to bylo, kdyby to byla láska* tak například v kategorickém odsouzení autora čteme: „Ale zákony umění jsou nesmlouvavé, jejich ortel dopadne nemilosrdně na každého, kdo chce stvořit pravdu v uměleckém tvaru a přitom ji zároveň zrazuje.“⁸ Či v části nazvané Úroda z nížin: „Autoři dnešní střední generace zřejmě využívají toho, že mají „zelenou“ a mastí jednu knížku za druhou, nedělajíce si těžkou hlavu z toho, zda nejdou pod úroveň svého talentu – necítí ho prostě jako určitý mravní závazek. ... Tzv. angažovanost není dnes věcí autorova srdce a jeho osobního hlubokého přesvědčení, nýbrž jen a jen formální daní politickým požadavkům.“⁹ Nebo ještě dále: „Upřímné vyznání Jiřího Švejdy (*Trampoty mladého spisovatele*, pozn. T. K.) je umělecká břečka, a svou bezděčností poodhalilo pohled na uzavřený svět, v němž ochota k sebeklamu a zároveň klamání jiných jsou přijímány jako přirozený nebo alespoň samozřejmý chod života, což spisovateli umožňuje nemít svědomí.“¹⁰

Marginální odbočení. Hned v úvodu této studie autor píše: „Román je umělecky prachšpatný. Ale to mě na něm samozřejmě příliš nezajímá... Příběh reflektuje ideové a mravní prostředí, z něhož vyráží mladé osení, zelenající se mladé ratolesti naší literatury. A to je na románu zajímavější než jeho problematika umělecká.“¹¹ V plné míře se zde mj. projevuje nejenom autorova samolibost a zhoubný apriorismus, ale i povaha tohoto apriorismu, jejíž priority se nacházejí v mimoliterární oblasti. Jungmann v této studii slibuje, že se nebude věnovat rovině uměleckých prostředků a zaměří svoji pozornost zcela výhradně k rovině ideologických konotací Švejdyho románu. Což mu však nebrání, aby na závěr nezopakoval svoji úvodní tezi v pozměněné podobě, tedy: „Upřímné vyznání Jiřího Švejdy je umělecká břečka.“

Shledávaná podoba Jungmannova přístupu se projevuje i ve výpovědích typu: „O jeho minulosti (tedy o minulosti ing. Hlaváče z Rudolfova *Běhu unaveného koně*, pozn. T. K.) nevíme zhora nic... Je pro nás záhada, jaká stanoviska zastával například v tzv. krizových letech.“¹² Próze Lenky Procházkové *Oční kapky* zase vyčítá: „Autorka ani slůvkem nenaznačí, co vlastně Pavla studuje a jakou píše diplomovou práci (ostatně jí píše levou rukou, jen tak na okraji dne, takže o žádnou velkou vědu zřejmě nešlo).“¹³

Vyhrocená podoba Jungmannova psychologizmu jej přivádí až k satiricky sešklebeným výpovědím s nulovou informační hodnotou směrem k analyzovanému dílu, avšak – ironicky – s intenzivní negativní výpovědní hodnotou ve vztahu k svému autorovi. O knize Bohumila Říhy *Učitel Viktor Pelc* Jungmann píše: „Pochopit složitá, tajemná hnutí člověka je pro Říhu něco zhora nemožného, je to něco, co se vymyká jeho možnostem, a tak se těžiště příběhu docela samozřejmě přesunulo k vnějším dobovým jevům, viděným ovšem napařád zjednodušeně, idylicky a plošně. Ale národní umělec Říha nevynechá skromností, aby si něco takového připustil.“¹⁴ O *Válce s mnohozvířetem* můžeme číst: „Páral dokonce užívá po Čapkově vzoru v textu i citací různých novinových zpráv, lékařských informací... ovšem bez jeho sžíravých *politických* šlahů – do této sféry se Páral z dobových důvodů už nikdy neodvážil. Kdo se jednou spálil, fouká i do studené kaše.“ Či o kousek dále: „Jak známo, Gogol tragicky doplatil na svou snahu stůj co stůj napsat kladný druhý díl své románové grotesky *Mrtvé duše* – zešlel. Páral není Gogol, a tak můžeme být bez obav o jeho duševní zdraví.“¹⁵ Důvěryhodnost kritiky metody snižují i pasáže jakéhosi

8 Jungmann, M.: *Trampoty dalšího mladého spisovatele*, in *Cesty a rozcestí*. Londýn 1988, s. 277

9 Jungmann, M.: *Úroda z nížin*, tamtéž, s. 296.

10 Jungmann, M.: *Trampoty mladého spisovatele*, tamtéž, s. 36.

11 Tamtéž, s. 32.

12 Jungmann, M.: *Budovatelský román po třiceti letech*, tamtéž, s. 147.

13 Jungmann, M.: *Sonda do ženina intimismu*, tamtéž, s. 47.

14 Jungmann, M.: *Počty z nitra Bohumila Říhy*, tamtéž, s. 73.

citového vydírání, kdy se kritik neváhá při argumentaci opřít o prostředky hodné spíše červené knihovny či výrazy nechvalně proslavenými plamennými kritikami z padesátých let, psanými z pozice jakéhosi svatého (věšteckého) vytržení. Pro doložení prvního tvrzení nám poslouží část studie věnující se románům Ladislava Fuksa: „Potom však se objevily dvě „angažované“ prózy z takřka aktuální politickou problematikou Návrat z žitného pole a Pasáček z doliny, kde autor *brutálně sáhl na hrdlo své písní... Fuks znásilňoval* dispozice svého talentu. *Msta bohů na sebe nenechala dlouho čekat*“ (zvýraznil T. K.).¹⁶ Neschopnost vzdát se výrazových prostředků z arzenálu marxistické kritiky pak dokazuje následující ukázka: „Kulturnost předpokládá kriticky ctít celou kontinuitu tvůrčích výkonů od dávné minulosti až k nejtříživější současnosti, kontinuitu, kterou vytvářejí osobnosti odlišné tvůrčí zaujatostí, protikladné tendence, napětí tradice a jejího překonávání, vědomí souvislostí i odvaha popřít je viděním *budoucích obzorů*, kulturnost znamená vážit si každé individuality, neboť jen *rozmanitost skutečných individualit je zárukou zdravého vývoje. Měřítkem úcty k umění je kritický respekt k mnohotvárné jednotě, rozporuplné celistvosti a k podmaňující odlišnosti každého díla. Jenom ten, kdo vidí v umění předmět exploatace, ochuzuje ho vylučováním toho, co je mu nepotřebné*“ (zvýraznil T. K.).¹⁷

Pro Jungmannovo kritické vnímání je charakteristické i to, co postihlo naprostou většinu exilové, samizdatové kritiky sedmdesátých a osmdesátých let. Tedy nedostatečná nepředpojatost, kdy texty vycházející mimo oficiální struktury vstupovaly do literárního kontextu s a priori kladným znaménkem, kdežto texty oficiální produkce naopak.

Jungmannova vyhraněná kritická koncepce dokonce bránila autorům stvořit realitu prózy odlišnou od reality vnějšího světa. Jungmann, z pozice mentorujícího kritika, požadoval v této otázce dokonce až jakousi ortodoxní dokumentárnost ve stylu fotografie, a to i v případě děl, jejichž ambice byly zcela jiné, nežli stát se dokumentárním obrazem normalizace a svojí povahou ostentativně odmítaly být považovány za takovýto typ dokumentu.

Nejmarkantněji se nedostatečnost Jungmannovy kritické koncepce projevila v textech sledujících Kunderovo románové gesto. Zde se plně prokázala omezenost kritických nástrojů Jungmannovy metody, které nebyly s to obsáhnout složitou strukturu Kunderových románů.

Co motivuje Jungmannův dvojitý kritický metr a apriorismus jeho metody? Je na první pohled zřejmé, že je to (vedle kořenů Jungmannova kritického nazírání) především mýtus dvojí kultury, nebezpečně vžitý pro vnímání vývoje české literatury v období po srpnu 1968. Se zjednodušující (alibistickou) představou o existenci dvojí české kultury se můžeme setkat poměrně často nejenom v textech ze sedmdesátých a osmdesátých let, ale jako příznak se objevuje i v novějších pracích. V určité vyhraněné podobě si jej můžeme například doložit ve studii Jiřího Urbance O literatuře z jiného úhlu.¹⁸ „Po roce 1968,“ píše Urbanec, „existovaly dvě české kultury, oficiální, nejprve zglajchšaltovaná a teprve postupně se uvolňující, doma v Československu, a volná, zcela demokratická v zahraničí. Zatímco domácí kultura zůstávala často v zajetí dlouhodobě utvářených stereotypů, pracovníci mimo naše hranice nebyli v podstatě ničím vázáni, i když působili v tradicích předválečného Československa.“

Některé názory začasté zcela popírají existenci jedné, aniž by ji přítom neviděli, ve prospěch druhé. Tak Josef Jedlička ve studii O spisovateli v politice píše: „*Skutečná* česká kultura – tedy ona „neoficiální“, „samizdatová“, „podzemní“, „druhá“, „paralelní“ či jak jinak ji lze nazvat – se

15 Jungmann, M.: Cena za seberealizaci, tamtéž, s. 133.

16 Jungmann, M.: Ladislav Fuks redivivus, tamtéž, s. 98.

17 Jungmann, M.: Letmé úvahy, tamtéž, s. 94.

18 Urbanec, J.: O literatuře z jiného úhlu, Česká literatura 1994, s. 326–328.

očividně rozhodla, že nechce jít mimo obecný život.“¹⁹

Do Jungmannových textů se přitom tato vize dvojí kultury vkrádá zákeřně zadními vrátky, která pro ni kritik nechává otevřená prostřednictvím nedostatečných metodologických premis, o něž se opírá. Ačkoliv tedy čtenáři naznačuje, že mu jde o poskytnutí jednotného obrazu národní literatury, v základě jeho přístupu dřímá postoj, který se například plně projevil v článku Hromádka českých románů: „... z úhuru života ve sterilním myšlenkovém ovzduší může jen zázrakem vyrazit pramen nového uměleckého průboje. Moje hromádka nedávno vydaných románů však o takovém divu svědectví nevydala. Potvrdila jen předpoklad, že literární byrokraté mají pochopení pouze pro to, co odpovídá jejich omezeným představám a zápečnické uzavřenosti.“²⁰

Jungmannova kritická koncepce se směšuje s jakousi obrozeneckou představou autora, navěšující na něj odpovědnost nejenom za výpovědi, které předkládá, ale i za kontext, ve kterém tvoří. Cílem má pak být jakási morální katarze společnosti. Zde ale číhá zjevné nebezpečí. Předpisovat literárnímu dílu pravidla, která by mělo přijmout za své, a která nevycházejí přímo z jeho struktury, je totožným diktátem moci, jen z pozměněnou, falešně liberální tvář – s jakou útočila na tvůrčí proces moc totalitní. Paradoxně je tak svoboda literární tvorby omezována těmi, kdo její existenci považují za základní podmínku bytí literatury. Můžeme tu volně parafrázovat slova Richarda Rortyho: Jestliže autora zajímá spíše účel než prostředky, tak je těžké hodnotit podle dopředu daných kritérií. Kdybychom dopředu věděli, jaká kritéria máme splnit, nemuseli bychom se trápit, zda sledujeme správné cíle.

Na nedostatečnost Jungmannovy kritické metody upozorňoval ostatně už Květoslav Chvatík: „Není úsilí,“ ptá se, „věcně prokázat nepatrnou literární hodnotu knih Jana Kozáka, Alexeje Pludka, Bohumila Říhy a spol. vlastně zbytečné? (...) Zbývá otázka, zda taková četba nesnižuje nakonec kritéria vůbec?“²¹

Na tomto místě je třeba zdůraznit, že přes všechny naše výtky k autorovu přístupu k textu, mají Jungmannovy kritiky v kontextu českého literárněkritického myšlení své nezpochybnitelné místo. V žádném případě nám zde nejde o jednostrannou skandalizaci či satirický pošklebek časově zatíženým textům. Tento text si také nekladl za cíl poskytnout celkovou, podrobnou analýzu Jungmannovy kritické metody. Chtěli jsme především upozornit na některé její momenty, vážící se ke skutečnosti, že ani „kritická opozice“ se při analýze literárních textů nevyhnula určitým zjednodušujícím mechanismům, tedy že normy, které vstoupily do české literatury po roce 1970 (a možná ještě o kousek dříve) zanechávaly paradoxně svůj obrácený otisk i v prostředí, které ostentativně popíralo jejich právo na existenci. Výsledkem „normalizace“ tak nebyla jen prvoplánová likvidace nepohodlných autorů, textů i metod jejich zkoumání, ale i mnohem důsažnější (jakési skryté – neviditelné) rozvracení literárně kritického myšlení (spočívající v první řadě v práci s textem), kdy literární kritika přejímala, suplovala úkoly, které jí v normálně fungující společnosti nejen že nepřísluší, ale snad jí až zesměšňují.

Milan Jungmann pak v námi sledované etapě literární kritiky představuje nesporně silnou kritickou osobnost, pokoušející se (jako bezmála jediná) o soustavný analytický pohled na českou literaturu jako celek. Jeho kritická praxe také není spojená toliko s obdobím normalizace, ale má mnohem starší tradici, postupně formující a opevňující svoje východiska, takže můžeme říci, že koncem sedmdesátých a počátkem osmdesátých let je nám už předkládána jako víceméně uzavřený (hodnotový) systém.

19 Jedlička, J.: O spisovateli v politice, Svědectví 1985, s. 369–372.

20 Jungmann, M.: Hromádka českých románů, in Cesty a rozcestí. Londýn 1988, s. 300.

21 Chvatík, K.: Zpráva o letní četbě aneb O literární kultuře národa, Obrys 1989, č. 3.

Jan Rejžek

O popáči za totáče aneb Ten chléb je tvůj i můj...

Nejhezčí dárek je píseň, kterou ti zpívám,
tu píseň, tu píseň chtěl bych ti dát...
(Jiří Zmožek, Zdeněk Rytíř, Nejhezčí dárek)

A ť začínám psaní příspěvku¹ o „nejpokleslejších projevech naší populární hudby“ z kterékoliv strany, pořád mi z článku vylézá něco jiného. Nebo pořád totéž, totiž že nejpokleslejším projevem byla naše populární hudba veskrze sama o sobě. S údivem zároveň zjišťuji, že zatím nikdo z kolegů hudebních publicistů, kteří „v tom jeli taky“, neměl potřebu nebo čas ohlédnout se za dějinami zdejší pop music či tzv. středního proudu v okupační totalitě a zamyslet se nad tím, jaké tragédie se tu rodily z ducha hudby a doby, řečeno s Nietzsem... Chápu. Téma jest to zřejmě pro leckoho příliš živé a citlivé, většina pachatelů těch největších uměleckých zločinností ještě žije (a nežije si špatně), možná jde o vyšumělou záležitost, která je už úplně pasé...

Přesto snad neuškodí – i coby výstraha potomkům – připomenout si, co vytvářelo zvukové kulisy normalizace a za jakou cenu. Ještě poznámka: těm ze čtenářů, kteří měli co se týče středního proudu dávno jasno a mohli před všude dotírajícími tlampači režimní zábavy unikat třeba do zcela jiných hudebních a myšlenkových světů Plastiků nebo Šafránu, těm bude tato zběžná úvaha asi připadat jako líčení rituálů dávno vyhynulého východoafrického kmene.

Historii československé populární hudby od února 1948 pokrývá stín Velkého Stranického Dohlížitele, který ve prospěch svazáckých folkloristických souborů (Já mám rád tu kudrnatou Káču) napřed potíral imperialistické výhonky jazzové diverze a pak chtěl rázně zatočit nejen s americkou mandelinkou bramborovou, ale též s vlasatými chuligány, co sem skrze podvrtné vysílačky, jako Radio Luxembourg, mínili zavléci shnilé plody buržoazní pakultury v podobě rokenrolu.

Navzdory jemu a samozřejmě díky politickým oblevám se i oblast taneční hudby, jak zněl dobový termín, koncem padesátých let rychle stává prostředkem generační výpovědi, vzájemně se propojuje a obohacuje s jinými uměleckými sférami (divadla malých forem, výtvarné vernisáže, Formanův *Konkurz* a nová vlna kinematografie) a pomáhá formulovat styl „swingující Prahy“. A taky prostě vznikly desítky dosud zcela přijatelných, chytrých, vkusných a neoblubujících písniček, od Vlacha přes Semafor k bigbeatovým skupinám.

Pro pamětníky, kteří se stačili nadýchnout svobodomyšlností šedesátých let, tím drtivější musí být prudké ochlazení a zmrtnění kultury, které přichází s Husákovým vedením a nikterak se nevyhne populární hudbě. Dalo by se říci, že tak jako v literatuře, publicistice, divadle a filmu, i tahle oblast na neuvěřitelně dlouhou dobu padla do rukou gangsterů, partajních úředníků,

¹ Příspěvek, který J. Rejžek přednesl ve zkrácené podobě na konferenci, je s drobnými úpravami přetištěn z časopisu *Revolver* Revue 1993, č. 23, s. 35–43.

svazových tlustochů, nájemných slouhů, kteří příslovečnou ďáblovu ruku stiskli s představou nedotknutelné slávy a peněz. Neslýchané ovšem je, jak ochotně a vstřícně se tehdejší špička naší populární hudby přimkla k nové moci, jak bleskově se nechala zkorumpovat a zkompromitovat, zatímco si řada dramatiků, spisovatelů, filmařů a novinářů zachovala čest. Poddajné kolaborantství a totální morální selhání poznamená hvězdy tuzemského „šoubyznysu“ na další desetiletí...

Život se ovšem neodvřel podle dat zasedání či sjezdů ÚV KSČ, dne vydání Poučení z krizového vývoje nebo podle intenzity čistek a prověrek mezi komunisty. Zatím nenastalo ono bezčasí, parcelované únorovým Festivalem politické písně v Sokolově, červnovou Bratislavskou lyrou, červencovou Děčínskou kotvou a říjnovou Sovětskou písní v Ostravě... Do emigrace už sice odešel jazzový kapelník Karel Krautgartner, písničkář Karel Kryl, textař Jan Schneider a další, po inscenovaném procesu je umlčena Marta Kubišová a Karel Černoch se veřejně vzdává Bratislavské lyry za vítěznou, leč „protistátní“ píseň, ještě v roce 1971 se uskuteční poslední třetí ročník československého beatového festivalu, ještě vyjdou kvalitní alba *Město Er a Kuře v hodinách*, pragmaticky zaštitěná volbou textů Josefa Kainara, prvního předsedy normalizovaného Svazu českých spisovatelů. Ještě se zdánlivě nic neděje. Před bezstarostně profukujícím větříkem omamné svobodných minulých let se však prudce zavírají dveře. Závěrečná, pánové!

Po dvaceti letech bolševik jako ze slabikáře opakuje naučené postupy z pouónorového období. Přesně, jak to vypočítává Kaplanova kniha *Nekrvavá revoluce*² – zavedenými pákami oddělení kultury Ústředního výboru KSČ, Ministerstva kultury a vnitra monopolizuje rozhlas, televizi, gramofonové firmy a umělecké agentury, dále kulturní a osvětová střediska, sály a kluby, kde pozorně dohlížejí na ideovou úroveň svazáčci z LSM (to byl Leninský svaz mládeže, milé děti) a pak SSM. Monopolizuje samozřejmě svou jedinou pravdu, oprašuje ždanovovské chápání umění jako propagandistického nástroje, případně „okrasy, dekorace režimu“. A zpěváčci a zpěvule, všichni ti zlatí slavíci se pokorně nechávají oslepit, aby co nejpěkněji majiteli zacvrlikali. Příslloví Koho chleba jíš, toho píseň zpívej, Vasil Biľak kdysi výmluvně vyložil: „Myslím, že dostávají dost chleba, aby aspoň trochu zpívali.“

A tak se ruší a odsekává a zakazuje všechno, co by připomínalo „krizová léta“, obvyklým strašákem je pak „západní hudba a její ideologické působení“, kam bedliví partajníci zařadí kult hvězd, profese manažerů a producentů, opět ty dlouhé vlasy, křížky na krku, ba i nepřijemně chraplavé, „nezdravé“ hlasy. A angličtina jako jazyk kapitalismu už vůbec! Rangers se poslušně přejmenují na Plavce, Greenhorns na Zelenáče, Blue Effect na Modrý efekt či M. efekt (což jen zesílí původní žert, neboť kapela se pojmenovala podle vysněných modrých knížek...). Nejde jen o vzhled. Všichni blouzniví hudebníci, kteří po zániku beatových skupin hledali existenční azyl v doprovodných souborech za zády zpěváků, jsou zváni k potupným rekvalifikacím, kde neběží o muzikantskou dovednost, ale hlavně o marxisticko-leninské vzdělání a správné odpovědi, vzešlé z pilné četby Rudého práva.

Spolehliví a prověřeni soudruzi na důležitých místech ale chtějí víc a víc. „Mládeži citelně chybí optimistická svěží píseň,“ žaluje ředitel Pantonu Josef Boháč.³ Náměstek ministra kultury Josefa Švagera poroučí hudební kritice, aby „posílila umělecká a ideová kritéria, odpovídající našim kulturně-politickým potřebám“.⁴ Vedoucí redakce televizních zábavných pořadů, televarietní Vladimír Dvořák zasalutuje, že u nich rozhodně „rozhodují o písničkách v souladu s kulturně-politickou linií“.⁵ A náměstkyně televizního ředitele Milena Balášová nařídí, aby umělkyně nosily

2 Kaplan, K.: *Nekrvavá revoluce*. Toronto 1985; Praha 1993.

3 Boháč, J.: *Melodie* 1971, č. 9.

4 Švagera, J.: *Melodie* 1971, č. 11.

na Kavčích horách podprsenky...

Mantinely jsou postavené, kdo bude bruslit? Skoro všichni. Chybí-li mládeži ona optimistická svěží píseň, ÚV SSM naváže na tradici padesátých let a sestaví svazácký soubor Plameny, kde skončí talent a charakter šansoniera Jiřího Štědrone. Pokud by některý zapšklý občan váhal, zda jít k volbám, připraví se strhující koncert Dávám svůj hlas s Karlem Gottem a Helenou Vondráčkovou a ještě ukážeme Mistra u urny ve filmovém týdeníku, jak jde příkladem. Jestli si jakýsi zalezlý pravicový oportunistička myslí, že bratrská pomoc v srpnu nebyla pomoc, nechť pohlédne na tváře, které se usmívaly na společných fotografiích s Dubčekem, Smrkovským při Pražském jaru a nyní se zubí na nové kamarády. Vždyť na Plesu přátelství Karel Gott obdrží odznak Svazu českoslovenko-sovětského přátelství prvního stupně a dožije se též čestného uznání Ústředního výboru Leninského komsomolu. Málokdo může chybět na Slavnostech Rudého práva, při plesech Sboru národní bezpečnosti a u sovětských vojáků. Věru bezelstně o povahách populárních kolegů hovoří třeba Eva Pilarová v knížce *Vzpomínání*: „Blížilo se léto 1970... Jelikož nikdo z nás zpěváků... nechtěl jezdit do SSSR, rozhodlo moudré nově dosazené vedení Pragokonzertu po poradě na ÚV, že tam pojedeme všichni najednou a bude to“.⁶ A všichni najednou tam jeli a bylo to.

Šrouby moci byly pevně utažené a nebylo úniku, ani do emigrace, jak to stínově předvedl Karel Gott. Janusovská maska sice sypala na jednu stranu odměny, honoráře, zahraniční cesty, od svých pimprlat ovšem žádala poslušnost. I v roce 1973 vymyšlen byl pověstný Festival politické písně v Sokolově, dokonalý lakmusový papírek vztahu umělce k režimu, kde nejedna ze slavných postav zdvíhala v závěrečné písni s kolegy ruce vzhůru a pěla bojovné „Venceremos“... Došlo zde rovněž k události, kterou těžko hledat v análech světové populární hudby, když Josef Laufer písni oslavil fízla, kapitána Minaříka, který se hrdinně vetřel do Svobodné Evropy, aby ji vyhodil do vzduchu. (Zbytečně zapomenut je jiný nečekaný čin, když tu Český skiffle, skupina, která doposud těšila žákovskou a trubadúrskou poezií nebo českými obrozeneckými písněmi, v jakémsi pomatení smyslů uvedla píseň Pozdrav sjezdu.) Dlužno škodolibě doplnit, že tyto orgie upoceně „angažovanosti“, přehlídka póz loajality a výlohu neumětelství „za čárku“, festival marnosti a protiválečných (pozor, nikoli pacifistických!) písní, kde to pravidelně těžce schytávali američtí prezidenti, režíroval Jiří Adamec, kterého pak ještě víc proslavily televizní seriály *Sanitka* a *Rodáci* a dnes je režisérem televizních MISS...

Šílenství režimu neopadávalo. Na počest „výročí strany“ vzniká Intertalent, šéfredaktor stanice Hvězda a vlastizrádce Miroslav Kratochvíl, který za okupace měl prsty v kolaborantském vysílání rádia Vltava, přichystal Písničky pro Hvězdu, kde pěvecká plejáda vyzpívala lásku k rodné zemi, ale i k sovětským řekám nebo k náročné práci příslušníků Veřejné bezpečnosti...

Sovětizace populární hudby byla nesmírná. Ideálem se stále jevil překonaný model slušně oblečeného, ostříhaného interpreta, střídmými gesty ilustrujícího text a doprovázeného mohutným tanečním orchestrem. Kolik to asi stálo krve a potu „umírněné“ soudruhy, aby na sekretariátech prosadili, že se teprve v půlce sedmdesátých let na Bratislavské lyže mohli objevovat zpěváci se svou rockovou skupinou? Zosobněním či převtělením do podoby našeho českého Muslima Magomajeva měl být zřejmě nevalný kavárenský zpěvák Pavel Liška, kterého režim coby zastánce sovětského repertoáru přímo hýčkal. Jenže odulý zpěvák u mladé generace ne a nezabral, ke všemu se mu všichni posmívali, a tak mu Pragokonzert rád doširoka otevřel cestu k výdělkům na Východ (dnes Liška se svou společnicí dle zpráv Mladého světa z loňského podzimu obchoduje

⁵ Dvořák, V.: *Melodie 1973*, č. 7.

⁶ Pilarová, E.: *Vzpomínání*, Praha 1991.

s českými děvčaty v Itálii...). Vrcholem umělé družebnosti a devótnosti se stal festival Sovětská píseň, v němž si naši zpěváci dobrovolně vybrali vždycky nějakou úchvatnou sovětskou píseň, v české verzi ji vždycky jednou zazpívali a měli zase na rok klid.

Nejčernější skvrnou na „popáči za totáče“ je pochopitelně hojná a aktivní účast na antichartovní slezině v Divadle hudby. Mezi klaunskými čísly nechyběly ani projevy Karla Gotta, Evy Pilarové, Ladislava Štáidla, Jaromíra Klempíře, Karla Svobody, Pavola Hammela, Karla Vágnera a jiných, děkující straně a vládě za podporu a klid k práci. (Ladislav Štáidl ještě dvanáct let poté, při Palachově týdnu v lednu 1989, neváhá vystoupit v televizní anketě s chytráckým prohlášením o míru a zdravých dětech, aby rok poté nabízel slušnou částku režiséru Josefu Císařovskému, který onen šot našťěšť do dokumentu o národní povaze přesto zařadil...).

Tak jako působí magicky obraz setkání Josefa Švejka na Karlově mostě s Josefem K., kterého vedou na popravu do lomu, pro mne je symbolem dvojlomnosti tehdejší reality vize, která Gottův mercedes třeba mívá antona Veřejné bezpečnosti, v němž vezou k procesu členy Plastic People...

Nejen propagandou živ byl moloch totality, i okrasných písní bylo potřeba. O čem ale jiném než o lásce se však dalo a smělo zpívat, když ostrozraké textařské komise odhalily i neúmyslný dvojsmysl ve vyčtení tabuizovaného názvu měsíce srpna? Pročež naši obratní textaři vyplňovali křížovky na dlouhé a krátké slabiky a hold budiž vzdán těm, kterým se přes stará omezení podařilo sepsat něco kloudného (výjimkou byla tvorba zábavných šašků Ivana Mládka a Františka Ringo Čecha, jež byla tolerována pro krotké dada a smích vzbuzující naivismus). I bolševik časem přišel na to, že trh je trh, a solventní nerozkoukaná dítka lehce uvěří, že jiná hudba asi ani neexistuje, než ta jásavá, která se hrne z rádia, televize a desek. Stroj na peníze potřeboval honem nové a nové písničky, nové a ještě novější talentíky. Tuny kýče, metráky rýmovánek o lásce, zástupy snaživých abonentů slávy na jedno použití – kdepak vy ptáčkové hnízdo máte, kdo si vybaví něco víc za jmény Stachová, Hurychová, Linková, Lukášová, Matysová, Giergielová, Dudáček, Roth, Bartoň, Pátek, Vávra, Smolík, Rezek, Hromádka...?

Jak se to dělá, ukázal neschopným kolegům teprve ve vší zrůdnosti František Janeček. Předchozí koketování Petra Hanniga s předpubescenty „projektem“ *Vítězslav Vávra* (s texty Václava Honse, který konečně přestal psát poémy o Únoru) nebylo příliš trvanlivé, konkurenční Karel Vágner sice na čas ze čtyřicátnice Hany Zagorové a třicátníků Petra Kotvalda a Stanislava Hložka vyrobil žvatlající barbínu a dvojici středoškoláků (za Holky z naší školky kluci dostali vyznamenání Ústředního výboru SSM Za socialistickou výchovu mládeže), ovšem Janečkovu ataku na dětská prasátka s úsporami nemohli čelit. Janečkův cirkus se zpívajícími školáky Pavlem Hornákem a Pepíčkem Melenem dosáhl patologické infantililty. Vhodně do guláše ještě Michala Davida, který vsadil na bezduché italské disco, cpané sem hojně apologetem sanremského festivalu Milošem Skalkou (který plynule přešel od televizního uvádění představitelů pop music z Německé demokratické republiky též k dramaturgování Sovětské písně); pěvecky nejnevybavenější zpěvačku světa Markétu Muchovou a výlupky „úspěšného mladého muže za rozvinutého socialismu“, oprsklé naobědvané veksláky typu Sagvana Tofiho a Michala Penka; okořeňme přípravou spartakiádní skladby Poupata pro mladší žákyně a úspěch je zaručen. Ke zločinům, páchaným kolovrátkáři na generaci nevinných dětí, přínáležejí nepochybně i výstavní texty Eduarda Pergnera, Richarda Bergmana, Františka Řebíčka a Jaroslava Machka, o jejichž neustálém úspěchu ve Strašidelném zámku Ondřeje Štindla nepochybuji...

Nedosti rozčilení. Však ono by to Františku Janečkovi ani tolik neklapalo, kdyby ze známosti nenechal zkusmo napsat nějaký ten textík pověstnému šefovi oddělení kultury z Ústředního výboru KSČ Miroslavu Müllerovi, o jeho záznamu v registru StB pod jménem Manager radši ani nemluvě. Ale takových bylo...

Pokud praví moudrost návštěvníka kina, že čím lepší titulky, tím horší film, v populární hudbě to určitě neplatilo, pokud jde o vztah obal gramofonové desky – obsah. Po dvacetileté éře, kdy

k nám pronikly i barevné lakované přebaly a autoři se vyžívali v povoleném nasnímání velkých, rozsmátých portrétů neupřímných fyziognomií (podle peří poznáte je, totiž výjimky z pravidla, všechny ty Karly Halouny, Josky Skalníky a Michaly Cihláře, kteří neudělali snad v životě nudný, špatný obal – a taky vesměs k výborné muzice), Janečkova stáj znovu všechny přetrumfla. Ne že by neumětelů bylo málo, pohleďme na skvostný abstraktní obal Dimitrije Gaydečky ke Zlatému palcátu, termografického fantoma Václava Bozděcha a Petra Sirotky k Laufrově desce z roku 1988, nebo rodinně ohavný obal k desce Patrasové *Pasu, pasu písničky*, na němž nechybí ani malý Felix Slováček. Zápis do zlaté knihy postmodernismu si ovšem zaslouží tvorba Daniely Antalovské pro Janečkovy Kroky. Obal k *Dětem ráje* by rozplakal i Davida Lynche. V ateliérové džungli poskakují na větvích rozpustilé vycpané veverky... škoda, že jsem se desky dávno zbavil.

Taková byla naše populární hudba. Falešně idylická, prolhaná, vykalkulovaná, nedůstojná, otravná a služebná. Tvrdila, že „úsvit nám mírovou vlajkou mává“ nebo že „ten chléb je tvůj i můj“. O té špetce kvality, kterou přinesla, o slušných lidech, co se v ní taky pohybovali a ani za totality se nesklonili, o tom se mi dneska mluvit nechtělo.

Zaplaťpánbu, že je to za námi.

Jazzovou sekci nedáme!

Na konkrétní projevy norem normalizace lze nahlížet z různých úhlů. Mně půjde o ukázkou fungování mechanismů moci v období sedmdesátých a osmdesátých let, přičemž se soustředím na tvrdé represivní dopady a účinky těchto norem. K tomu jsem si vybral případ Jazzové sekce, který ve druhé polovině osmdesátých let rozvířil hladinu společenského dění a zaznamenal nejen široký mezinárodní ohlas, ale i nebyvalou občanskou podporu souzeným a následně vězněným členům výboru této organizace.

Žádost o registraci Jazzové sekce podal Karel Srp v roce 1969. Původně chtěli být Jazzovou unií a první stanovy vypracoval Jindřich Kaucký. Asi ve stejnou dobu požádali o svoji organizaci hudebníci soustředění v přípravném Svazu hudebníků ČSR. Nakonec bylo rozhodnuto připojit se k Svazu hudebníků kvůli podobnosti stanov, což se stalo na doporučení civilně správního úseku Ministerstva vnitra ČSR. V listopadu 1971 se konal ustavující sjezd a byl přijat název Jazzová sekce Svazu hudebníků ČSR. Stanovy Jazzové sekce uváděly, že „v rámci Svazu hudebníků má charakter jeho pobočky s tím rozdílem (proti stanovám Svazu hudebníků, pozn. L. M.), že obvodem její působnosti je území ČSR. V souladu s §5 stanov Svazu hudebníků je Jazzová sekce právnickou osobou“. ¹ Předsedou jazzové sekce se stal Milan Dvořák, místopředsedy byli Lubomír Dorůžka a Karel Srp. Později se složení výboru měnilo (viz níže).

Svaz hudebníků se zabýval hlavně sociálními a odborovými problémy amatérů a tzv. lidových hudebníků. Jazzová sekce začala vydávat časopis, organizovala Pražské jazzové dny, přednášky apod. Svaz hudebníků se tuto aktivitu snažil eliminovat a proto poukázal na rozpor ve svých stanovách, totiž že nemůže vytvářet tzv. žánrové sekce, ale jen podle místa působnosti. K tomu byl Svaz hudebníků „tlačen“ Ministerstvem kultury ČSR. Svaz hudebníků naléhal, aby se Jazzová sekce stala součástí jeho Pražské pobočky, čímž by ovšem došlo ke komplikacím v práci Jazzové sekce. Těto nesrovnalosti později také Ministerstvo kultury využilo.

Roku 1978 se Svaz hudebníků rozhodl činnost Jazzové sekce zrušit a nedobrovolně převést pod Pražskou pobočku Svazu hudebníků. Jazzová sekce vydala proto výzvu členům, že má dojít k zabavení jejího majetku. ² V důsledku toho by přestal vycházet bulletin Jazz, skončily by klubové večery, Inter jazz servis, zájezdy, koncerty (připomínám organizování několika ročníků Pražských jazzových dnů) atd. O své další existenci měli rozhodnout členové Jazzové sekce na schůzi v neděli 9. 4. 1978 v sále pražské Hajnovky (Praha 2, Vinohradská 25). V rozeslané výzvě se navrhovalo vyjádřit nedůvěru výboru Svazu hudebníků, žádat o jeho odstoupení, odeslání informací o skutečném stavu věcí nadřízeným orgánům apod. Dále v cyklostylu rozeslaném na dva tisíce adres byl uveden další postup pro případ, že by Jazzová sekce přestala existovat.

¹ Cit. podle: Příloha č. 6 k vyšetřovacímu spisu č. VV - 66/22-85.

² „V souladu se stanovami naléhavě svoláváme všechny členy Jazzové sekce na sraz, kde bude vyjádřeno naše odmítavé stanovisko k rozhodnutí administrativy Svazu hudebníků, které má vést ke zrušení jednotné Jazzové sekce, k zabavení majetku Jazzové sekce, k odebrání částky Kčs 31. 000, - z pokladny Jazzové sekce, kterou Svaz hudebníků – pražská pobočka požaduje na úhradu svých prodělečných akcí a k dalším zvlřím.“ Cit. podle originálu letáku uloženého v archivu Jazzové sekce, t. č. Valdštejnská 14, Praha 1.

Výzva členům nebyla politicky motivována, politický charakter však měly důsledky. Když byla komunisty zpětně hodnocena činnost Jazzové sekce, byla Hajnovka označena za první antisocialistické veřejné vystoupení po roce 1969. Stala se pojmem nového druhu odporu, požadování dodržování Ústavy a Listiny lidských práv a svobod. Text výzvy byl dále rozmnožován, vyvěšován po zdech, odvysílala ho Svobodná Evropa a Hlas Ameriky. Komunistická strana si počínání Jazzové sekce vysvětlila jako útok na její vedoucí pozici, byla dokonce vydána celostátní opatření k udržení pořádku, včetně klidu v armádě.³

Nemohu se zcela vyčerpávajícím způsobem věnovat ediční činnosti Jazzové sekce, která byla ovšem zcela legální.⁴ Není to předmětem mého referátu a neladilo by to s tématem konference. Pro vytvoření představy připomenu okolnosti unikátního vydání Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále* (1988). Tiskárna v rámci Podniku služeb pro obyvatele Prahy 1 (dnes firma Kaliba a spol.) ilegálně vytiskla přes pět tisíc kusů. Archy byly převezeny na Malostranské náměstí do knihárny a tiskárny Geologického ústavu Akademie věd, kde byly načerno zknihářeny.⁵ Po vydání byl kromě členů výboru Jazzové sekce vyslýchán policií také Bohumil Hrabal, který do knihy napsal věnování Jazzové sekci⁶ a věnování odmítl odvolat.

Knížní vydání vedlo k nastudování na divadle. V roce 1986 to bylo brněnské divadlo Na provázku. Dramaturg Petr Oslzlý a jeho kolegové pracovali se samizdatem jako se zcela samozřejmým vydáním. V roce 1988 uvedl tuto hru Činoherní klub v režii Ivo Krobota. Hra podle Hrabalova románu se od té doby stala kulturní samozřejmostí a kniha vyšla nakonec po listopadu 1989. Jazzová sekce však na ni nemá autorské právo a vydavatelé se na ni dokonce ani neodvolali.

Pokud jde o divadelní aktivity Jazzové sekce, je třeba připomenout zorganizování vystoupení amerického divadelního souboru Living Theatre v Praze. V rámci edice Jazz Petit pak Jaroslav Kořán s Petrem Oslzlým připravili k vydání knihu *Living Theatre* (1982), průřez tvorbou tohoto „Divadla života“ od roku 1951 do 12. 10. 1980. Včetně fotodokumentace z pražského představení Sofoklovy *Antigony* v podání Living Theatreu.

Ediční činnost Jazzové sekce byla skutečně bohatá. Vydávaly se bulletiny (např. bulletin Jazz), časopisy (např. Dvanáctka orientovaná na žánr blues) výtvarná edice Situace, plakáty, kalendáře, katalogy. Vznikla beletristicky, na literaturu faktu a rozličné umělecké druhy orientovaná edice Jazz Petit,⁷ zřízena byla unikátní čítárna. Kromě toho Jazzová sekce organizovala mnohadenní festivaly s jazzovou, jazzrockovou a alternativní hudbou, pořádala hudební parníky, filozofické přednášky, pořady v divadlech hudby. Začala se podílet na vydávání gramofonových desek, založila půjčovnu kazet. Po oficiálním zákazu tiskárnám pracovat pro Jazzovou sekci převzali iniciativu obětaví přátelé na Slovensku. Jejich zásluhou vyšly Jazz Petity *Dada* (1983) Ludvíka Kundery, *Případ Richard Wagner* (1983) Petra Rezka a málem i antologie současné americké poezie *Dítě na skleníku* Josefa Jařaba a Jaroslava Kořána. Po uvěznění členů výboru Jazzové sekce převzal rukopis Odeon. Jako samizdat Jazzová sekce vydala v edici *Dokumenty* řeč Jaroslava Seiferta *O patetickém a lyrickém stavu ducha* (1985) napsanou k příležitosti udělení Nobelovy ceny za písemnictví v roce 1984.

3 Cit. podle: Srp, K.: Výjimečné stavy. Praha 1994, s. 23–33.

4 Poslání, cíle a úkoly Jazzové sekce uvedené ve stanovách mají dvanáct bodů (a/– k/). Pod bodem d/ najdeme, že Jazzová sekce se „podílí na tiskové a ediční činnosti ve svém oboru a vyjadřuje se k náplni a koncepci příslušných materiálů“.

5 Srp, K.: Cit. dílo, s. 32.

6 „Čtenářům Jazzové sekce pro potěšení Hrabal B. Plzeňský dvůr 22.2. 82.“ Cit. podle: Hrabal, B.: *Obsluhoval jsem anglického krále*. Praha, Jazzová sekce 1982. Uloženo v archivu Jazzové sekce.

7 Jako vůbec první Jazz Petit byla vydána publikace K. Srpa Jr. a J. Vlčka *Rocková poezie* (1979), následoval Jazz Petit č. 2 *O dada, surrealismu a českém umění* (1980) J. Chalupeckého atd.

Vydávání tohoto druhu tiskovin se samozřejmě neobešlo bez problémů. Například v rámci edice Jazz Petit byla vydána ryze odborná publikace *Partitury, Grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace* (1980), přesto rozpoutala obvyklý policejní kolotoč spojený s výslechy.⁸

Připomínám znovu, že Jazzová sekce fungovala jako legální organizace. Byla členem Mezinárodní jazzové federace při Hudební radě UNESCO, udržovaly se zahraniční styky, organizovaly se zájezdy na kulturní akce do Polska, připravovaly se panely pro výstavy (dilem Jazzové sekce byly poutače pro metro a mnoho set metrů panelů pro světovou výstavu známek v Praze aj.).

Podobnou institucí, která se soustavně věnovala rockové hudbě, byla Sekce mladé hudby při Sdružení hudebníků ČSR, která vydávala velmi kvalitní časopis Kruh, orientovaný na jazzovou a rockovou hudbu. Z ediční činnosti Sekce mladé hudby bych připomněl sličně vypravené publikace *Šuplík plný Zappy* Petra Dorůžky (1984), *John Lennon* Jany Mlchové a kol. (1982), *Koně k nezkracení* (1983) – překlady textů Vladimira Vysockého a Bulata Okudžavy, *Z mého života* Františka Ringo Čecha (1983) atd. Po represích ze strany státních orgánů byla rovněž činnost Sekce mladé hudby zastavena.

Zvlášť pozoruhodným jevem norem normalizace bylo propojení Ministerstva kultury a Ministerstva vnitra. Ministerstvo vnitra mělo rozprostřeno síť svých informátorů na Ministerstvu kultury, kde tito lidé měli za svůj hlavní úkol upozorňovat svého skutečného zaměstnavatele na vše, co zasluhovalo podle jejich mínění pozornost. Podle těchto informací pak Ministerstvo vnitra vznášelo oficiální dotazy na Ministerstvo kultury, aby tíž lidé na Ministerstvu kultury ho mohli oficiálně zpravovat a klást své požadavky (samozřejmě represivního charakteru). Tato praxe zacházela dokonce tak daleko, že kterýkoliv kulturní inspektor měl právo, uznal-li to za vhodné a aniž se musel komukoliv zodpovídat, přímo přivolat k jakékoli kulturní akci pohotovostní oddílly Ministerstva vnitra a dát pokyn k jejich zásahu, ať už proti účinkujícím nebo proti publiku.⁹

Ukázkou barbarství minulého režimu byla také následující událost: Sídlem Jazzové sekce byl rodinný domek v Praze 4, zapůjčený majitelem zdarma. Na stráni před domkem vysázeli členové Jazzové sekce stromky a keře. Stromky zde zasadili také Kurt Vonnegut (v roce 1985) a John Updike (v roce 1986) při návštěvě Prahy. Na stráni u domku instalovali členové na kus žuly mosaznou desku s nápisem, že stromky byly vysázeny na počest 40. výročí ukončení druhé světové války a založení OSN. 2. 9. 1986 zatkli členy výboru Jazzové sekce. Policie stráž rozparcelovala. Přijela těžká technika a kámen vyrvala, mělo dojít i na porážení stromků.¹⁰ Kurt Vonnegut se o celé situaci dozvěděl a 14. 12. 1986 zveřejnil v *The New York Times* článek *To ani jazz nemůžou povolit!*¹¹

Dne 26. 6. 1985 bylo proti vedení Jazzové sekce vzneseno obvinění pro neoprávněné vytváření finančních prostředků spočívající v nedovolené hospodářské činnosti. Nedovolenost spočívala v tom, že Jazzová sekce pokračovala v činnosti i po rozpuštění Svazu hudebníků,¹² proti kterému se Jazzová sekce jako její pražská pobočka nesčetněkrát odvolala na Ministerstvo vnitra a také na

⁸ Srov.: Srp., K.: Cit. dílo, s. 53–55.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Srov.: Tamtéž, s. 88.

¹¹ V citované publikaci K. Srpa je na s. 88 a 89 chybně uveden název periodika a datum zveřejnění článku K. Vonneguta Jr. *Can't Prague Leave Even Jazz Alone?* Do češtiny text přeložil J. Kořán.

¹² Viz Rozsudek jménem republiky. 2T 23/86, kde se na s. 7 dočteme: „Z hlediska subjektivní stránky trestné činnosti nutno poznamenat, že rozhodnutí civilně správního úseku Ministerstva vnitra ČSR ze dne 22. 10. 1984, kterým byla rozpuštěna dobrovolná organizace Svaz hudebníků ČSR se sídlem v Praze a s působností v České republice se stalo dnem 22. 10. 1984 i vykonatelným, neboť podle §55 odst. 2 zák. č. 71/67 Sb. byl u tohoto rozhodnutí vyloučen odkladný účinek opravného prostředku. I.../Z toho vyplývá, že jakákoliv činnost obžalovaných po 22. 10. 1984 směřující k pokračování v činnosti právně zaniklé organizace musí být jednoznačně považována za činnost nedovolenou.“

Generální prokuraturu a o svém postupu informovala Ministerstvo kultury, avšak ani v jednom případě jí nebylo odpovězeno.¹³ Jazzová sekce tedy existovala nadále de jure, než byli členové zatčeni, po té zanikla de facto. Vyšetřovatel 10. správy Federálního ministerstva vnitra dr. Fiala navrhol, aby za základ případné trestné činnosti, při nakládání s finančními prostředky, byl vzat čistý zisk organizace. Ten však nebyl žádný, neboť zisk šel na úhradu faktur. Případ byl dr. Fialovi odňat 17. 10. 1985 a spis postoupen Městské prokuratuře v Praze, která jej 18. 10. 1985 převzala. O dva měsíce později (6. 12. 1985) přechází vyšetřování pod kapitána Viktora Špirka, který neoprávněný finanční zisk vyčíslil na nejméně 130 000 Kčs, jelikož oproti dr. Fialovi neodečítal náklady. Za rok poté (30. 12. 1986) soudce JUDr. Vladimír Stibořský vydal usnesení, ve kterém poukazyval na to, že v přípravném řízení jsou nedostatky, dokonce požadoval, aby od „nelegálního“ příjmu vyčísleného Špirkem nakonec na 1 702 355, 90 Kčs byly odečteny náklady za faktury tiskáren. Soudní znalkyně ing. Vilma Bellingová doplnila původní posudek o rozhodnutí soudce a astronomická suma se smrškla na necelých 150 000 Kčs. Po odečtení mezd expedientům vyčíslila detailně tzv. nedovolený zisk. Činil 62 392, 20 Kčs. Znalkyně uvedla i co je za ním: odvoz popela, vydání za telefon, za známky, kancelářské potřeby, otop apod. Nezjistila daňový únik ani jiné dluhy. Přesto byli obžalovaní za účasti prokurátora Josefa Monsperta odsouzeni. Karel Srp (předseda výboru Jazzové sekce) dostal šestnáct, Vladimír Kouřil (tajemník výboru Jazzové sekce) deset měsíců, ostatní podmínku.¹⁴ V polovině května následujícího roku proběhlo odvolání, soudkyně JUDr. Píchová původní rozsudek potvrdila.

Jak jsem již uvedl, 2. 9. 1986 zatkli sedm členů Jazzové sekce a o den později ještě jednoho.¹⁵ Soud probíhal od 10. do 11. března 1987.¹⁶ Reakce domácí i světové veřejnosti byla fantastická. Průběh sporu sledovala Charta 77, Helsinky Watch, Amnesty International, Mezinárodní jazzová federace, Vídeňská následná schůzka, řada humanitních organizací. Proces se svým průběhem stal prvním velkým otevřeným odporem proti režimu. Přišli mluvčí Charty 77, též Václav Havel, lidé z VONSu), věřící i lidé z ulice, kteří poslouchali zahraniční rozhlas, v němž se věnovala soudu mimořádná pozornost.

Petice za propuštění obžalovaných podepsali přední umělci USA, Velké Británie a Francie, včetně spisovatelů jako Lawrence Farlinghetti, Allan Ginsberg, Edward Albee, Kingsley Amis, E. L. Doctorow, Marguerite Durasová, John Fowles, William Golding, William Styron, Graham

13 To vyplývá ze zápisu z výborové schůze Jazzové sekce Pražské pobočky Svazu hudebníků, konané dne 19. 3. 1985, kde je na s. 9-10 uveden přesný a obsáhlý výčet dílčí korespondence s organizacemi a institucemi (Ministerstvo kultury ČSR, Ústřední výbor KSČ, Národní výbor hlavního města Prahy, Výbor lidové kontroly, Úřad vlády ČSR, Česká národní rada, Federální národní shromáždění, Federální úřad pro tisk a informace, Ústřední výbor Svazu hudebníků, Finanční správa hlavního města Prahy, Generální prokuratura, redakce Tribuny, Mladé fronty atd.). V materiálu se mimo jiné na třetí straně konstatuje: „Dne 24. ledna 1985 byla zaslána Ministerstvu vnitra ČSR Urgence vydání rozhodnutí o rozkladu, podaném proti rozhodnutí Ministerstva vnitra ČSR ze dne 19. 7. 1984 č. j. VS-1-8022/84. Bez odpovědi. Urgence Pražské pobočky prokazuje, že rozhodnutí Ministerstva vnitra ČSR, civilně správního úseku, je právně zmatečné. Podanému rozkladu Svazu hudebníků nelze odejmout rozkladný účinek. V předmětném rozhodnutí Ministerstva vnitra byl nesprávně aplikován §55, odst. 2 zák. č. 71/67 Sb.“

14 Obžalovaní byli shledáni vinnými za to, že „v období po 22. 10. 1984, kdy došlo rozhodnutím Ministerstva vnitra ČSR – civilně správního úseku č. VS/1 - 11605/84 podle § 2 odst. 1 zák. č. 126/1968 Sb. k rozpuštění dobrovolné organizace Svazu hudebníků se sídlem v Praze a s působností na území České socialistické republiky, až do svého zadržení dne 2. 9. 1986, organizovali a zajišťovali i nadále výrobu, distribuci a prodej publikací vydávaných bývalou Jazzovou sekci Pražské pobočky Svazu hudebníků ČSR, čímž navazovali na svou předchozí činnost, přičemž v uvedeném období vytvořili celkový objem provozovaného podnikání v hodnotě nejméně 1 702 355, 90 Kčs, z čehož použili částku nejméně 62 392, 20 Kčs na nedovolenou spolkovou činnost, tedy: neoprávněně provozovali ve větším rozsahu výdělečné podnikání, čímž spáchali všichni ve spolupachatelství podle §9 odst. 2 tr. zák. trestný čin nedovoleného podnikání podle §118 odst. 1 tr. zák. a odsuzují se...“ Cit. podle Rozsudku jménem republiky. 2 T 23/86.

15 Konkrétně K. Srpa, V. Kouřila, J. Skalníka, T. Křivánka, Č. Huňáta, M. Drdu, V. Drdu, o den později byl zatčen E. Krčmář.

16 V citované publikaci K. Srpa je na s. 99 uvedeno chybné datum konání soudu, což však informativní hodnotu knihy Výjimečné stavy snižuje jen nepatrně.

Greene, Eugene Ionesco, Claude Mauriac, Arthur Miller, Robert Sabatier, Alan Sillitoe, Susan Sontagová, Tom Stoppard, Gordon Skilling, John Updike, Kurt Vonnegut aj., z našich exilových spisovatelů například Josef Škvorecký.¹⁷

Kdosi v té době napsal křídou na zeď budovy Ministerstva vnitra „JAZZOVOU SEKCI NEDÁME!“; tento nápis jsem si dovolil použít pro titul svého referátu.

V minulém režimu jsme se mohli a občas i v některých dnešních levicově orientovaných denících stále můžeme dočíst, že dizidenti a organizace typu Charty 77 dostávali peníze ze západu prostřednictvím špiónážních agentur apod. Nehledě na tendenčnost takových tvrzení, je v případě Jazzové sekce třeba říci, že neobdržela za celou dobu svého působení ani feník. Během uvěznění členů Jazzové sekce v komunistickém kriminálu dostávaly manželky členů výboru bony od Nadace Charty 77 ve Švédsku.¹⁸

Když po listopadové revoluci proběhly rehabilitace, obdrželi členové výboru Jazzové sekce pozvánku od Nejvyššího soudu. Jednání proběhlo 24. 4. 1991.¹⁹

Z výkladu rozsudku rehabilitačního řízení vyplynulo, že již první soudní řízení proti jmenovaným bylo nezákonné. Soud se neměl vůbec konat. Obžalovaní před něj neměli být nikdy postaveni. Trest neměl být vyřčen. Již první výsledek odporoval zákonu.

Děkuji panu Karlu Srpovi za ochotu, kterou mi věnoval při studiu obsáhlých svazků vyšetřovacích protokolů a dalších objemných fasciklů s materiály, týkajícími se případu Jazzové sekce.

17 Cituji z originálu výzvy prezidentu G. Husákovi: „Dear President Husák, I/We appeal for the immediate release of Vlastimil Marek, Karel Srp, Josef Skalnik, Tomas Krivanek, Vladimír Kouril, Cestmír Hunat, Milos Drda and Vlastimil Drda, for the return to the Jazz Section of all material confiscated from its premises and for the Jazz Section to be allowed to operate freely and openly as a full member of the Musicians Union of Czechoslovakia.“ Uloženo v archivu Jazzové sekce.

18 Jméno Karla Srpa nalezneme v Neúplném seznamu spisovatelů, novinářů, publicistů, historiků a vydavatelů, podporovaných Nadací Charty 77 v letech 1978–1989, který sestavil František Janouch a zahrnul do příspěvku Stockholmská Nadace Charty 77 a podpora nezávislé literatury a jejích tvůrců. In: Česká nezávislá literatura po pěti letech v referátech. Praha 1995, s. 103.

19 Cituji podstatné: „Usnesením městského soudu v Praze z 12. května 1987 sp. zn. 5 To 68/87 a v řízení, jež mu předcházelo, byl porušen zákon v ustanoveních §254 odst. 1 tr. ř. a §256 tr. ř. 2 odst. 1 tr. ř. ve vztahu k §118 odst. 1 tr. zák. v neprospěch obviněných K. Srpa, V. Kouřila, J. Skalníka, ing. Č. Huňáta a T. Křivánka. Toto usnesení městského soudu v Praze a rozsudek obvodního soudu pro Prahu 4 z 11. března 1987 sp. zn. 2 T 23/86 a řízení, které jim předcházelo, se v rozsahu vysloveného porušení zákona zrušují. Zrušují se také další rozhodnutí obsahově navazující, pokud ke změně, k níž došlo zrušením, pozbylo podkladu. Obvodnímu prokurátorovi pro Prahu 4 se přikazuje, aby vše v potřebném rozsahu znovu projednal a rozhodl. Proti tomuto rozsudku není opravný prostředek přípustný.“ Cit. podle: Srp, K.: Cit. dílo, s. 182.

Několik poznámek o době normalizace

Snad mi bude pro jednou prominuto, že na pár minut opustím pole přísné vědy a uvedu několik útržků vzpomínek z normalizační doby.

První z nich má osobní ráz. Týká se slovníkové příručky *Česká literatura 1918–1945*,¹ kterou napsal kolektiv autorů pod vedením a za redakce Věry Vařejkové, Zdeňka Zapletala a autora těchto řádků. Jmenovaní redaktoři knihy také napsali většinu hesel a byli autory úvodu, závěrečné chronologické tabulky, stručného indexu literárních směrů a skupin, soupisu literatury a jmeného rejstříku. Zbývá hesla byla dílem několika našich kolegů z vysokých a středních škol. Z učitelů vysokých škol to byli Alois Sivek a Jiří Svoboda z Pedagogické fakulty v Ostravě, Antonín Mrvka z Pedagogického institutu v Českých Budějovicích a Vlastimil Válek z brněnské Filozofické fakulty, ze středoškolských profesorů pak třebečský básník a výtvarník Ladislav Novák, který napsal hesla o Jakubu Demlovi a Richardu Weinerovi, Soňa Rambousková a Zdeněk Mohr z Brna a dva Jihlavané, Jaroslav Fencel a Jaroslav Točík.

Návrh, že bychom mohli napsat studijní příručku o české literatuře po roce 1918, nám tlumočil náš kolega Zdeněk Kožmín někdy na začátku roku 1967. Jádrem práce měly tvořit interpretace děl, nikoli výčet literárněhistorických fakt. Poslali jsme do Prahy několik prvních hesel a nakladatelství Československý spisovatel s námi pak uzavřelo řádnou smlouvu. Na knize jsme pracovali v letech 1967 – 1968. Z nakladatelských pracovníků s námi byli v kontaktu Otakar Mohyla, Bohumil Svozil a Věra Pašková. Zejména Svozil přispěl podrobným recenzováním jednotlivých hesel k odstranění disproporcí a nedostatků knihy. V roce 1969 jsme pak byli nuceni provádět ve stránkových korekturách úpravy vynucené změněnou politickou situací. Týkaly se mj. hesel o Blatném, Hostovském, Halasovi, Seifertovi, Teigovi, Voskovci a Werichovi, Weilovi a Zahradníčkovi. Společnou snahou autorů i nakladatelství bylo, aby úpravy byly minimální, ale přitom takové, aby kniha obstála před zraky normalizátorů typu Ladislava Štolla či Jiřího Taufera. Vliv těchto okolností způsobil, že knížka byla vyrobena až v posledním čtvrtletí roku 1970, kdy už sílil tlak normalizační doby.

Ve snaze, aby několikaleté pracovní úsilí nebylo zmarněno, rozeslalo nakladatelství hotové výtisky knihy pěti recenzentům, kteří měli podpořit uvedení příručky na knižní trh. Byli to František Buriánek, Jiří Hájek, Václav Pekárek, Josef Rybák a Štěpán Vlašín.

Josef Rybák zaujal stanovisko záporné a vydatně tak přispěl k odsouzení knihy do papírenské stoupy. Ocenil sice naši práci, odvahu a odbornou úroveň (naše pracovitost prý zvláště vyniká ve srovnání s výsledky početného kolektivu odborníků z Ústavu pro českou literaturu – ti ovšem měli v té době hotovo dílo materiálově mnohem obsáhlejší, čtvrtý díl akademických *Dějín české literatury*, který vyšel až v roce 1995, po téměř třiceti letech), ale knihu pokládal za málo marxisticky zásadovou a příliš „odideologizovanou“ a vyslovil názor, že „v této podobě je existence knihy neúnosná“ a „dnes její nedostatky už napravit nelze“.

¹ Rambousek, J., Vařejková, V., Zapletal, Z.: *Česká literatura 1918–1945*. Praha 1970, 20 000 výtisků, 518 s.

Zbylí čtyři recenzenti se vyslovili pro uvedení příručky na knižní trh a shodně ji označili za záslužné a potřebné dílo, byť v případě Jiřího Hájka s kuriózním dovětkem, který zasluží ocitování: „Kladu si otázku,“ psal Jiří Hájek, „zda by nestálo za to, aby nakladatelství do knihy vložilo i za cenu dalšího zdržení distribuce několikastránkovou kritickou charakteristiku nedostatků této práce s odvoláním na existující marxistické výklady jednotlivých jevů a osobností. I když ani toto řešení není technicky ani jinak neoptimalnější, zdá se mi pořád lepší, než dát prostě celý náklad do stoupy. Navíc by mělo samo nakladatelství zajistit kritické rozbory této práce ve sdělovacích prostředcích. To je jediné řešení, na které jsem přišel a které se mi zdá adekvátní.“

Větší či menší výhrady k obsahu knihy vyslovili ovšem i ostatní recenzenti. Typický je v tomto směru soud Štěpána Vlašiny, který napsal: „Hodnocení je většinou uvážlivě objektivní, i když z dnešního hlediska by si jistě bylo možno přát větší marxistickou zásadovost a nesmiřitelnost k ideologickým omylům.“

Čtvero doporučujících posudků však už ničemu nepomohlo. Podle sdělení pracovníků nakladatelství odmítl nově dosazený ředitel Knižního velkoobchodu naši příručku (a mnoho jiných podobně postižených knih) převzít do distribuce. Výrobní náklady byly poté Ministerstvem financí v plné výši odepsány z odvodů nakladatelství a celý náklad knížky skončil na jaře 1972 ve sběrně starého papíru v Praze-Holešovicích. Díky přátelům z pražského závodu Sběrných surovin (rád bych je tu jmenoval – byli to dnes již zesnulý JUDr. Zdeněk Horáček a vedoucí sběrný Miloš Zeman) se mi podařilo asi sto výtisků zachránit. Proto se kniha občas i dnes objeví v antikvariátech. V době, kdy jsem navštívil sběrnou, byly tam i balíky dalších knih – např. povídkový soubor Jana Wericha *Lincoln 1933* (Olympia), Karel Teige: *Výbor z díla 2* (Československý spisovatel), Bohumil Hrabal: *Domáčí úkoly a Poupata* (obě Mladá fronta, druhá z nich s barevným výtvarným doprovodem Vladimíra Boudníka), Vladimír Neff: *Filozofický slovník* (Československý spisovatel), Felix Háj: *Kája Mařík* (dva díly, Albatros), *Československá vlastivěda – Dějiny II* (Academia), Jiří Hejda: *Útěk* (Melantrich), Josef Pekař: *Postavy a problémy českých dějin* (Vyšehrad), Václav Zykmund: *Stručné dějiny moderního malířství* (Státní pedagogické nakladatelství), Egon Hostovský: *Půlnoční pacient* (Mladá fronta) a František Černý: *Pozdravy za divadelní rampu* (Divadelní ústav).

Zatímco se rozhodovalo o tom, zda naše kniha vyjde, či ne, začali jsme už pracovat na druhém dílu příručky, který měl zahrnout léta 1946 – 1970. Byl schválen heslář a napsali jsme už asi tucet hesel. Z práce samozřejmě sešlo. O hloubce normalizační tmy svědčí fakt, že v hesláři druhého dílu tvořili plně dvě třetiny (54 jmen z celkového počtu 82) autoři, kteří se po srpnu 1968 ocitli v opozici, tj. buď odešli do ciziny, nebo nebyli přijati do kozákovského Svazu spisovatelů a bylo jim zakázáno publikovat, popřípadě se sami na delší dobu odmlčeli.

* * *

2. října 1986 se v Brně konala konference o díle Františka Halase. Tato konference byla v moravské metropoli prvním – sice slabým, ale přece jen citelným – náznakem uvolnění z normalizační sevřenosti. Po letech tam například poprvé mohl se svým příspěvkem vystoupit Zdeněk Kožmín. V referátu Zdeňka Heřmana poodla zmínka o Bednářově Slovu k mladým, které Heřman srovnával s články a projevy Halasovými. Po jeho referátu přistoupil k řečnickému pultu rozčilený profesor Vítězslav Rzonek a zcela mimo kontext toho, o čem Heřman mluvil, nazlobeně prohlásil, že o Bednářově Slově k mladým je scestné vůbec hovořit a s čímkoli je srovnávat, protože šlo o antikomunistický projev. Vedle toho přednesl Rzonek na konferenci i svůj vlastní referát o Halasově pojetí lidovosti, ale do konferenčního sborníku *František Halas – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky* jej neposlal. Není v něm ostatně ani příspěvek Zdeňka Heřmana (Halasovo umění oslovit mládež) a Miroslava Červenky (Halasovo sebeoslovení).

* * *

Mluvím-li o Vítězslavu Rzounkovi, muži obsadivším Vlčkovu a Pražákovu katedru a opisujícím ve svém *Nástinu poválečné české literatury* celé věty z Jana Petrmichla, nemohu nepřipomenout klíčovou povídku Vladimíra Macury *Kamikadze*.² Pro ty, kdo si ničeho „zaklíčovaného“ nevšimli (takoví čtenáři tvořili asi mezi abonenty Tvorby většinu), otiskl časopis o něco později omluvnou vysvětlující glosu, která nepřímou upozornila, oč šlo. Úlevný čtenářský zážitek přineslo hlavně satirické zpodobení atmosféry normalizačních obhajob a habilitací na pražské Filozofické fakultě. Dnes mi vzpomínka na Macurův pamflet (v roce 1995 byla povídka znovu otištěna v příloze Tvaru v souboru Macurových próz *Hra na něco*) v mysli splývá s dojmem z první četby básně Miroslava Červenky *Tramvají přes Klárov ze Strojopisné trilogie*.

* * *

Ten, kdo uvažuje o literárním dění normalizačních let, těžko se může vyhnout jménu plodného a pracovitého Milana Blahynky, zcela nekriticky zapřaženého do káry básníků Skály, Pilaře a Floriana. Samozřejmě, že Blahynku nelze srovnávat s Vítězslavem Rzounkem – jako důkaz mohou posloužit např. Blahynkovy práce johnovské a nezvalovské, edice překladů Jindřicha Hořejšího a monografie o Vladislavu Vančurovi v melantrišských Odkazech. Některé Blahynkovy počiny byly však – zejména pro toho, kdo stál mimo oficiální pražské i brněnské „literární kruhy“ – těžko pochopitelné a omluvitelné. Co třeba mohlo Milana Blahynku vést k sepsání ostudného seriálu o *Tváři*, *Sešitech* a *Orientaci*?³ Vždyť ti, kdo uvedené časopisy redigovali nebo do nich přispívali, se v té době nemohli ani slůvkem bránit a většinou pracovali jako hlídači parkovišť či pokladů v Loretě, topiči, vrátní, řidiči a v lepším případě subalterní úředníci! (Stať o *Tváři* zařadil Blahynka s novým názvem a v poněkud rozšířené verzi i do knihy *Pozemská poezie*.⁴) Nechci tu Blahynkovu publikační činnost v sedmdesátých a osmdesátých letech vážít a hodnotit, ačkoli s mnohým, co tento kritik napsal i ve svých serióznějších pracích (např. v monografii o Kainarovi, v úvodní stati k edici Halasových veršů a v obou knížkách o Vančurovi) by bylo třeba polemizovat – už kvůli studentům, kteří tyto knihy používají jako pramen pro diplomové práce a referáty. Moje glosa má mnohem skromnější cíl: upozornit na chybějící položku v Blahynkou sestavené bibliografii. Ve své monografii o Janu Pilařovi⁵ Milan Blahynka v soupisu Pilařových prací (zaštitiv se tím, že zařadil jen překlady veršů) zapomněl uvést, že v roce 1942 vydal Pilař překlad tlustého německého románu autora z okruhu Blut und Boden-Literatur Adolfo Arthura Kuhnerta *Velká matka* (*Die grosse Mutter vom Main*). Nejde o to, vyčítat Pilařovi, který byl po zavření vysokých škol vězněn v koncentračním táboře a psal za války i jinotajné protinacistické verše, že Kuhnertův román přeložil. Možná to dostal v nakladatelství Novina za úkol, možná měl důvody hmotného nebo jiného rázu. Za protektorátu ostatně vycházely i horší knihy než *Velká matka*. Chtěl jsem jen poukázat na to, že ani na normalizačními poměry poznamenané osobní bibliografie (v nichž se nevyskytovala žádná jména zakázaných autorů a vědců) se nelze spolehnout.

* * *

Budoucí literární historik píšící o osmdesátých letech by neměl zapomenout na „antinormalizační“ projevy kritiků mladší generace, publikované v denním tisku a časopisech na konci této dekády. Jako příklad uvádím článek Jiřího Holého,⁶ kritizující skripta Zdeňky Bastlové. Holý se

² Macura, V.: *Kamikadze*, Tvorba 1988, č. 32.

³ Blahynka, M.: *Metody a cíle. Ke kritice a ne-kritice poezie v šedesátých letech*, Literární měsíčník 1976, č. 1.; *Problémy Orientace*, tamtéž č. 5.; *Sešitové vydání krize*, tamtéž č. 9.

⁴ Blahynka, M.: *Pozemská poezie*. Praha 1977.

⁵ Blahynka, M.: *Jan Pilař*. Praha 1984.

v něm poprvé veřejně zmínil o tom, že ve skriptech je jako ukázka ze Švejka pod Haškovým jménem otištěn úryvek z Karla Vaňka. Za připomenutí stojí i Zelinského obrana Kožmínových skript o interpretaci poezie⁷ proti denunciačnímu článku Zelenkovu⁸ a recenze Vypelichaný havran z brněnské Rovnosti, hodnotící sbírku Ivana Skály Havran nepřilétá s květinou. Autorem článku byl Jiří Trávníček.⁹ Po jeho kritice následovala útočná polemická reakce Milana Blahynky a redakce pak Trávníčkovi dovolila uveřejnit neméně ostrou repliku. A nemělo by se zapomenout ani na Jaromíra Slomka, který v recenzi Jak nepsat monografii¹⁰ podrobil kritice knížku Vladimíra Hegera o Janu Suchlovi. Citáty prokázal Hegerovu „chatrnou vyjadřovací schopnost“ a svůj článek uzavřel slovy, že posuzovaná kniha není kritická studie, ale „návrh na Nobelovu cenu“. (Není snad třeba připomínat, že jsem uvedl pouze recenze a články, které mi utkvěly v paměti, nešlo mi o úplnost výčtu.)

* * *

Lidové anekdoty jsou poslední živý žánr anonymní lidové slovesnosti a ty z padesátých až osmdesátých let by jako jedinečné svědectví o době měly být pečlivě zaznamenány. Některé se týkají i literatury. Např. ta o venkovském knihkupci, který se octl za mřížemi, protože vystavil ve výloze svého krámků na náměstí vedle sebe tři knihy: *Chceme žít – Daleko od Moskvy – Ve stínu mrakodrapů*.

Z kulturní sféry čerpá i následující vtíp, pocházející rovněž už z padesátých let. UNESCO se tehdy chystalo vydat světovou encyklopedii o slonech. Poněvadž došlo k neshodám o koncepci díla, bylo rozhodnuto připravit nejprve encyklopedie národní a teprve z nich pak sestavit celosvětový souhrn. Po roce začali delegáti přivážet výsledky usilovné práce národních komisí. Němci předložili knihu *Die Benützung der Elefanten im Blitzkrieg* neboli *Využití slonů v bleskové válce*, Francouzi ilustrovaný svazek *Pohlavní život slonů*, Angličané příručku *Obchod se slony* a Poláci pojednání *Slon polski*. Pak zabrzdila pod okny pařížského paláce čajka, z níž dva zřízenci vyložili bednu s ruským originálem i francouzským a anglickým překladem knihy *Što skazál tovarišč Stálin o slóně*. A za chvíli zastavil opodál i tatraplán, v němž náš delegát vzlal příspěvek ze stověžaté Prahy: brožuru s názvem *Sovětský slon – náš vzor*.

A může být stručnější a výstižnější charakteristika normalizace, než jakou podává příběh o Štrougalovi telefonujícím Brežněvovi do Moskvy? Lubomír Štrougal sedí v budově ústředního výboru na vltavském nábřeží a žádá Brežněva o pomoc: „Soudruhu, nevíme, co máme dělat! Náš generální tajemník Gustáv Husák se asi zbláznil. Každou půlhodinu vyběhne s aktovkou v ruce ze své kanceláře na navigaci a sbírá tam kameny.“ – „Já to vyšetřím a za deset minut ti zavolám,“ odpověděl moskevský náčelník. A po deseti minutách skutečně zazvoní telefon, horká linka z Moskvy, a Leonid Brežněv oznamuje: „Už je to v pořádku, soudruzi, my jsme ho omylem přepnuli na lunochod.“

6 Holý, J.: v rubrice Podle mého názoru, *Tvorba* 1988, č. 52.

7 Zelinský, M.: Umělecké dílo je..., *Tvorba* 1988, č. 4.

8 Zelenka, M.: Tajemná interpretace, *Tvorba* 1987, č. 46.

9 Trávníček, J.: Vypelichaný havran, *Rovnost* 22. 3. 1989.

10 Slomek, J.: Jak nepsat monografii, *Mladá fronta* 16. 9. 1989.

Jana Borguľová

Cesty normalizácie v Stredoslovenskom vydavateľstve v Banskej Bystrici

Téma môjho príspevku vychádza z ústavnej úlohy, ktorú od roku 1991 plním na svojom pracovisku – Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici. Okrem toho, že plne korešponduje s predmetom činnosti uvedenej kultúrnej inštitúcie, dá sa na nej „demonštrovať“ ukážka metód a prostriedkov procesu normalizácie života v ČSSR na začiatku sedemdesiatych rokov. Preto som privítala tému tejto literárnovednej konferencie.

V literárnej regionalistike pracujem už dvadsať rokov, preto sú mi známe biele miesta v novodobej kultúrnej histórii Banskej Bystrice, a práve z tohto dôvodu som si dala za cieľ zmapovať činnosť vydavateľstva, o ktorom sa dlhý čas nemohlo verejne hovoriť. Veľkou pomocou mi bola skutočnosť, že takmer celá jeho knižná produkcia sa zachovala v knižnici Literárneho a hudobného múzea, ako aj fakt, že väčšina redaktorov i autorov vydavateľstva napriek rôznorodým osudom žije a pracuje prevažne v Banskej Bystrici a je možné opierať sa o ich spomienky. Nevýhodou bolo, že sa nezachoval archív vydavateľstva a bolo potrebné ho aspoň čiastočne rekonštruovať zložitejšími chodníkmi.

Napriek tomu, že Banská Bystrica má bohaté tradície v oblasti kníhtlače a vydavateľskej činnosti (svedčí o tom napríklad vydanie prvej knihy so svetským obsahom na Slovensku roku 1578 – *Traktát o kométe* od Jakuba Pribicera), obdobie po roku 1948 v meste znamenalo prakticky zánik všetkých aktivít v uvedenej oblasti. Zostala iba jedna štátna tlačiareň. Aj preto bolo v regióne pozitívne prijaté rozhodnutie stranických a štátnych orgánov v roku 1960, ktoré v rámci štátnej vydavateľskej politiky ustanovili v každom kraji osobitné regionálne vydavateľstvá. Ich úlohou bolo saturať potreby národných výborov, ich zariadení, spoločenských organizácií v oblasti dejín, vlastivedných publikácií, etnografie, folklóru a popri tom aj beletrie. Organizačne spadali do pôsobnosti krajských národných výborov a pod ideologický dohľad krajských výborov KSS. Takto vzniklo v Banskej Bystrici ako v krajskom meste 1. júla 1960 Stredoslovenské vydavateľstvo. Aj keď sa téma Normy normalizácie týka záveru jeho činnosti, dovoľte mi pár konštatovaní o jeho účinkovaní.

Vo viac ako štyristoročnej histórii knižnej kultúry Banskej Bystrice predstavuje Stredoslovenské vydavateľstvo jedno ohnivo reťaze, ale kontinuitu v tomto prípade ťažko nájsť. Predtým ani potom neexistuje priama nadväznosť na tradíciu, preto možno povedať, že Stredoslovenské vydavateľstvo vyrástlo ako inštitúcia na zelenej lúke. Personálna základňa bola veľmi úzka, kvalifikovaných pracovníkov nebolo, navyše všetci traja riaditelia prišli zo stranického aparátu. Redaktormi sa stali mladí neprofesionáli, z ktorých postupne vyrástli nielen zdatní odborníci, ale aj tvorcovia poézie, prózy, drámy či vedeckej spisby – Zlata Solivajsová, Peter Kováčik, Ľudovít Fuchs, Miloš Štilla. Jediným skúseným redaktorom, ktorý prišiel do vydavateľstva roku 1964, bol Ján Bodenek z Matice slovenskej v Martine. Bolo šťastím, že v tom istom čase sa v Banskej Bystrici konštituoval Pedagogický inštitút, neskôr Pedagogická fakulta, ktorá významne dotovala edičnú radu i autorské zázemie vydavateľstva – Ivan Plintovič, Zdenko Kasáč, Viliam Marčok, Milan Jurčo a i. Do kultúrneho života mesta pribudli aj ďalšie školy, knižnice, rozhlas, televízia, denník Smer, Krajské bábkové divadlo, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, odbočky umelec-

kých zväzov atď. Všetok tento tvorivý potenciál sa navzájom ovplyvňoval, doplňoval, inšpiroval, podnecoval, a tak spoločne rástli na čoraz náročnejšie úlohy. Domnievam sa, že v meste sa vytvorilo umelecky produktívne ovzdušie, ktoré sa zúročilo aj vo výsledkoch Stredoslovenského vydavateľstva. Pomôžem si citátom Milana Jurču zo zborníka *Silueta* (z roku 1968): „... postupne vystúpil do popredia tzv. subjektívny činiteľ kultúrneho diania, t.j. človek-tvorca. Naozaj sa zdá, že to je to ohnivko, za ktoré možno potiahnúť celú reťaz a zaškrtať ňou, naraziť ohnivkom do ohnivka a spôsobiť istý pohyb.“ Ja len dodávam, že tými ohnivkami boli nastupujúci, neskôr už renomovaní autori – Mikuláš Kováč, Marián Kováčik, Peter Kováčik, Pavel Hruz, Ladislav Ballek, Osvald Zahradník, Štefan Šmihla, Ladislav Šimon, Jozef Mokoš, Blanka Poliaková, Peter Bagha a ďalší.

Produkcija Stredoslovenského vydavateľstva bola rozdelená do troch edícií:

1. *Náš kraj* – vedecká a popularizačná práca historikov kraja z rôznych oblastí. Výrazne sa zaslúžila o regionalistiku.
2. *Rozkvet* – krásna literatúra s ohľadom na autorov, pôsobiacich v kraji.
3. *Aktuality* – účelové publikácie, zamerané na aktuálne politické a verejné problémy a témy.

Za necelých jedenásť rokov existencie vydalo Stredoslovenské vydavateľstvo dvesto dvadsať dva titulov, z toho najväčší počet v edícii *Náš kraj*. Osobitné uznanie si zaslúži edícia *Rozkvet*, ktorá uviedla pätnásť debutov poézie a prózy, ako aj osem zborníkov stredoslovenských autorov.

Pri hodnotení činnosti Stredoslovenského vydavateľstva je potrebné vychádzať zo spoločensko-politických podmienok, v akých ono pôsobilo – bola to etapa začiatkov budovania socialistickej spoločnosti, čomu bola podriadená do značnej miery edičná politika. Napriek tomu bez preceňovania možno hodnotiť prácu vydavateľstva vysoko čo do rozvoja regionalistiky, ako aj podchytenia literárno-umeleckého potenciálu kraja. Bez významu nie je ani fakt, že pomohlo aspoň trochu vyvažovať bratislavocentrizmus v edičnej praxi. Na mieste je aj otázka, či by pri absencii Stredoslovenského vydavateľstva bolo vstúpilo do slovenskej literatúry toľko autorov zo stredného Slovenska.

Po tomto dlhšom úvode sa dostávam k meritu veci. Totiž k zániku vydavateľstva ako výsledku procesu normalizácie. Roku 1969 (po zrušení krajských národných výborov) prešlo Stredoslovenské vydavateľstvo pod riadenie Slovenského ústredia knižnej kultúry v Bratislave, a tým aj pod Ministerstvo kultúry SSR a ÚV KSS. Dostalo sa teda pod priamu kuratelnu najvyšších orgánov, preto sa v plnej miere aj naň vzťahovalo uznesenie predsedníctva ÚV KSS „Konceptia rozvoja, riadenia a zásad štátnej vydavateľskej politiky na Slovensku“ z 13. 3. 1970.

V následnej správe o plnení tohto uznesenia sa uvádza: „Prišlo sa k účelnej koncentrácii vydavateľskej činnosti na Slovensku... Podľa už vydaných výmerov sa 31. 12. 1971 zrušuje Stredoslovenské vydavateľstvo v Banskej Bystrici a Vydavateľstvo Slavín v Bratislave a ich činnosť prevezmú Vydavateľstvo Osveta v Martine, resp. Vydavateľstvo Obzor v Bratislave.“

Zaujímavé pritom je, že v tom istom čase Východoslovenské vydavateľstvo v Košiciach si pozíciu posilnilo a existuje podnes.

Dostávam sa k otázke, čo viedlo k zrušeniu Stredoslovenského vydavateľstva v Banskej Bystrici práve vtedy. Domnievam sa, že to okrem oficiálnej verzie boli aj neoficiálne dôvody:

1. Znovukonštituovanie Vydavateľstva Osveta v Martine a tým konkurencia so silnejšou tradíciou vo väzbe na Maticu slovenskú.

2. Zlé hospodárske výsledky, zapríčinené aj zriadením tzv. pridruženej výroby na špekulatívnom základe roku 1968. Riaditeľ vydavateľstva zriadil v konjunkturálnom čase výrobu sakrálnych predmetov v popradskom okrese, ktoré sa po roku 1968 stali nepredajnými a vzniklo manko 1,5 milióna Kčs. Riaditeľ bol odvolaný a preložený na KV KSS, odkiaľ však mal aj naďalej vplyv na dianie. Okrem toho stranícke orgány mali záujem utuľiť personálnu aféru.

3. Nedostatočná podpora krajských stranických a štátnych orgánov, tzv. lobby, ktorá by v rozhodujúcich chvíľach Stredoslovenské vydavateľstvo v Banskej Bystrici podporila. Nechuť k vydavateľstvu pramenila aj z malej organizovanosti jeho pracovníkov v KSČ, a tým bola aj ťažšia manipulácia s inštitúciou, ktorá robila problémy. Navyše to bolo aj sústavné porovnávanie s Bratislavou, ktorá na regionálne inštitúcie hľadala „zvrchu“.

Aj keď v podstate bolo o osude Stredoslovenského vydavateľstva rozhodnuté, pridružil sa parádny vrchol ľadovca, a to vydanie knihy Zlata Solivajsovej *Kľúč od každých dverí* v apríli 1971. Tu sa pristávám.

Zlata Solivajsová pracovala ako redaktorka Stredoslovenského vydavateľstva od jeho začiatkov. Postupne sa etablovala na jeho pôde aj ako autorka. Roku 1962 jej vyšiel básnický debut *Jablká plné hviezd*, roku 1964 ďalšia zbierka básní *Vyhnanie z raja*. Svoju tvorbu orientovala aj pre deti, jej autorské rozprávky vyšli vo vydavateľstve Mladé letá roku 1968 pod názvom *Svietnik s holubičkou*. Detská próza jej sedela, preto v nej pokračovala a vo svojom materskom vydavateľstve pripravovala na vydanie novú knihu rozprávok *Kľúč od každých dverí*. August 1968 bol pre ňu otrasným zážitkom, z ktorého sa vyrovnávala nielen ľudsky a občiansky, ale aj autorsky. Ako reakcia na politické udalosti vznikla aj metaforická rozprávka *Abeceda pre obludy*, ktorú zaradila do pripravovanej knihy. V stručnosti uvediem pointu – do idylického sveta lesa, kde rástol mohutný dub, istého dňa vošiel tank. Narušil harmóniu života jeho obyvateľov, správal sa grobianky. Na priateľské oslovenie duba reagoval výstrelmi, po ktorých mohutný strom padol. Po čase okolo neho vyrástli mladé dubčeky, ktoré mohutneli a krásneli. Zhrdzavený tank poslužil ako staré železo, iba hlaveň ľudia zapichli do zeme ako výkričník na spomínanú udalosť.

Je samozrejmé, že vo vtedajšom politicko-spoločenskom ovzduší takáto provokácia nemohla zostať nepovšimnutá. Stala sa predmetom stranického vyšetrovania stredoslovenského KV KSS, ktoré 9. 8. 1971 vydalo Stanovisko komisie pre posúdenie okolností a podiele viny na vydaní knihy Zlata Solivajsovej *Kľúč od každých dverí* a schválil uznesenie, na základe ktorého bolo uložené vedúcemu ideologického oddelenia zabezpečiť:

- pre Zlatu Solivajsovú: cez Zväz slovenských spisovateľov vylúčenie zo Zväzu a pozbavenie funkcie tajomníčky krajskej pobočky, cez predsedníctva spoločenských organizácií, kde menovaná má funkcie, odvolanie z funkcie v týchto organizáciách, cez riaditeľa Stredoslovenského vydavateľstva uvolnenie z funkcie zodpovednej redaktorky pre úsek beletrie pre stratu dôvery, cez Slovenské ústredie knižnej kultúry vyvodenie príslušného hmotného postihu za vzniklú škodu,

- pre Irenu Tarasovú, ilustrátorku knihy: cez Zväz slovenských výtvarných umelcov vylúčenie zo Zväzu, cez riaditeľa Stredoslovenského vydavateľstva vrátenie prevzatého honoráru za ilustrácie uvedenej knihy,

- pre Emila Murgaša, šéfredaktora Stredoslovenského vydavateľstva: odvolanie z uvedenej funkcie,

- pre Jána Bodenka: odvolanie z pléna stredoslovenského KV KSS, cez Zväz slovenských spisovateľov uvolnenie z funkcie predsedu pobočky Zväzu,

- cez riaditeľa Stredoslovenského vydavateľstva posilniť redakciu novoprijatými členmi strany.

Z dôvodovej správy uvádzam fakty, ktoré komisia konštatovala vo vzťahu k Zlate Solivajsovej: „Ponechanie a nevyraďenie uvedenej rozprávky autorkou a zodpovednou redaktorkou Stredoslovenského vydavateľstva pri stránkových korektúrach a imprimature roku 1971 komisia kvalifikuje ako hrubú politickú zlomyseľnosť, záškodníctvo a ideologickú diverziu. Pri súpcovej korektúre v novembri 1970 a stránkovej korektúre v januári 1971 sa ako autorka s rukopisom pri tzv. autorských korektúrach nevyhnutne stretla a ak by náhodou bola pozabudla, čo napísala, mala z hľadiska vtedajšieho politického poznania rozhodne vyradiť rozprávku *Abeceda pre obludy* alebo sa aspoň poradiť s vtedajšími riaditeľmi s. Harvátom, s. Hozákom, alebo so s. Benickým,

i keď medzitým už rok pracoval na stredoslovenskom KV KSS.“

Prípad mal pokračovanie – dostal sa do kompetencie Federálneho ministerstva vnútra, ktoré podalo návrh na trestné stíhanie zamestnancov Stredoslovenského vydavateľstva v Banskej Bystrici, zaslaný na stredoslovenský KV KSS 19. 1. 1972.

Tajomník ÚV KSS Ludovít Pezlár sa osobne prípadom zaoberal a dňa 8. 2. 1972 zvolal poradu vedenia Zväzu slovenských spisovateľov. Prítomní zástupcovia Zväzu „... jednomyseľne zastávali názor, že stíhanie podľa trestného zákonníka by skomplikovalo politickú situáciu medzi spisovateľmi a mohlo by ohroziť úspešný priebeh pripravovaného zjazdu slovenských spisovateľov. Odporúčajú preto postih iba podľa pracovnoprávných predpisov zamestnávateľom. Zlata Solivajsová a Ján Bodenek boli vylúčení zo Zväzu slovenských spisovateľov za vydanie predmetnej knihy. Oddelenie kultúry a umenia ÚV KSS s vyššie uvedeným stanoviskom súhlasí.“

Ďalšie osudy dotknutých umelcov tu nebudem uvádzať, možno si ich domyslieť. Zlata Solivajsová sa na základe výzvy Zväzu slovenských spisovateľov zapojila do literárneho života až v priebehu roku 1989 a v plnej miere bola rehabilitovaná až po novembri tohto istého roku.

Banská Bystrica po zániku Stredoslovenského vydavateľstva prišla o významnú kultúrotvornú inštitúciu a jeho absenciu pociťuje prakticky dodnes. Aj keď v meste po roku 1989 vzniklo mnoho vydavateľstiev, tie ho nemôžu v plnej miere nahradiť, lebo sa zväčša orientujú na reklamno-propagačné materiály alebo osvedčené komerčné tituly.

Zora Beráková

Causa Maruška Kudeříková

Stařec, který se na sklonku pracovitěho života pouhým nedopatřením připlel do politiky, byl v prvních měsících, co seděl v prezidentském křesle, pohlcen myšlenkou na záchranu svého zaprodaného národa. Toužil být spasitelem, který sice jednou bude ukřižován, předtím však vykoná ještě mnoho dobrých skutků, aby potomci mohli ctít jeho památku. Snil o vděčnosti národa, a zatím kamennými zdmi Pražského hradu doléhají k jeho uhasínajícímu mozku posměch a nenávisť těch, které chtěl spasit. Třesoucíma se rukama zvedne k stařeckým očím list papíru.

– Milý pane prezidente! –

Milý... Jak je to dávno, co ho někdo nazval „milý“.

– Já Vás co nejúspěšněji prosím, pro nekonečnou bolest srdce mateřského, smilujte se nade mnou a odpusťte mému dítěti, dejte jí trest, jenom ne smrt ... –

Snaží se představit si onu prostou ženu z Moravského Slovácka, která ho s takovou bezprostředností oslovila „milý“. Prosí za dceru odsouzenou k smrti. Vetchý stařec se zasní. Zvednu telefon... Ne! Sám osobně vykonám návštěvu u státního tajemníka K. H. Franka. To děvče musí být vráceno nešťastné matce!

– Ode dne rozsudku není pro mě život, den v práci, plný vzpomínání, a noc stálého pláče a pozvolného umírání... Prosím Vás, pane prezidente, otče chudých, prosím, prosím, třikrát prosím, ustrňte se nad pobloudilým dítětem, dejte mu trest mírnější, třeba doživotní, jenom na mou hlavu neskládejte něco tak hrozného... –

Ano, pane státní tajemníku, řeknu K. H. Frankovi, ten nešťastný ročník jedenadvacátý. Byli odchováni Masarykovými ideály... ne, o Masarykovi ani slovo, lepší bude – dospívali v nejozřejavější době. To zní neutrálně a je to přijatelné i pro Němce.

– Prosím Vás, pane prezidente, vykonajte to rychle, neboť nevím, jak se trest brzy vykoná, aby ji to zastihlo v Breslau při životě. Já to píši sama ve velkém hoři, kdy už nevím jiného východiska, obracím se na Vás, píši to po venkovsku, neboť nechci a nemohu bolest svou tlumočit jinému, sama si to píši. Proto je to nedokonalé, ale od srdce. –

Ne, tuto ženu nesmí klamat. Nesmí si před ní hrát na dobrotivého otce, který drží ochrannou ruku nad porobeným národem. Může pouze věřit ve šťastnou hvězdu tohoto národa, tak jako věřil kdysi Albrecht z Valdštejna... Kdo to napsal? On sám v době svých koncipientských začátků, kdy stejně jako mnoho jeho vrstevníků koketoval s múzami? Ne, tohle nejspíš četl v nějakém románě. Vyšeptalý mozek vrhá do usínajícího vědomí útržky vět, jako když moře vyplavuje na břeh třísky z rozbitého korábu, ale nikdo nezjistí, odkud pocházejí. Ano, hvězdy nelžou. Děť pravdu horoskop této země: Král vrátí se na osiřelý trůn, a koruna jeho vykoupěna bude krví českého lidu.

Do prezidentovy kanceláře vstoupil tajemník. Chvilí postál nad nehybným starcem, pohrouženým v rozjímání, potom se opatrnými kroky, které vysoký koberec ztlumil k naprosté neslyšnosti, přiblížil těsně k němu, sklonil se nad psacím stolem a se zdvořilým: Dovolíte, pane státní prezidente? uchopil spis s číslem L-3653/42.

Letmo pohlédl na starého muže a stejně potichu, jak přišel, se zase vzdálil, aby dřímajícího prezidenta neprobudil.

Předchozí text byl úryvek z mého románu o Marušce Kudeříkové *Zkouška dospělosti*, přípra-

veného k vydání v Mladé frontě v roce 1971. Vlivem událostí téměř dramatických však román vyšel v jiném nakladatelství až o šest let později. Tuto pasáž jsem na zásah z vyšších míst musela vynechat – nejen pro zmínku o Masarykovi, ale také proto, že jsem v ní uváděla protektorátního prezidenta Dr. Háchu, symbol zrady, do souvislosti s hrdinkou protifašistického odboje, kterou komunistický režim propagačně zneužíval k obhajobě vedoucí úlohy strany.

Bylo toho v mém románě daleko víc, co vzbudilo nelibost normalizátorů. V každé zmínce o Masarykovi, o boji za svobodu, za pravdu a spravedlnost, v sebemenší nápovědi o náboženské víře Maruščiných rodičů spatřovali normalizátoři nebezpečí. Bez mého vědomí a souhlasu proškrtali korektury stran, už připravené do tisku a předložili mi sáhodlouhý seznam změn, které musím v korekturách udělat. Důvod? Hrdinka tak, jak jsem ji napsala, neodpovídá linii a požadavkům strany. Odmítla jsem s tím, že nejsem členka strany a necítím se proto jejími požadavky vázána. Následovalo hotové zemětřesení, šikana a nátlak. Byla jsem předvolávána na řadu míst, a když mě ani tehdejší ředitel Mladé fronty slibem nejrůznějších lákavých výhod neoblomil, byla svolána nakladatelská porada za přítomnosti právního zástupce a samozvaného šéfredaktora, který si ten post uzurpoval po vyhazovu bývalého šéfredaktora. Celkem asi patnáct lidí kolem dlouhého stolu.

Po mém prohlášení, že svévolným zásahem do stránkových korektur porušilo nakladatelství smlouvu a proto žádám o vrácení rukopisu se všemi z toho vyplývajícími důsledky, pohrozil mi samozvaný šéfredaktor: „Jestli ten román nevydáte u nás, tak vám ručím za to, že si nikde, v žádném nakladatelství v republice, už ani neškrtnete. A z čeho pak budete živit své tři děti?“ Byla jsem totiž vdova a jediná živitelka tří nezletilých synů. Po tomto výpadu jsem se obrátila na právního zástupce nakladatelství: „Slyšel jste, pane doktore, jak mi ten pán vyhrožoval?“ Právní zástupce, který seděl přímo proti mně a hned vedle onoho šéfredaktora, odpověděl: „Ne, já jsem nic neslyšel.“

Navštívila jsem právníka DILIA JUDr. Kloudu. Starý pán projevil na tehdejší dobu tolik nevšední odvahy, že mě neodmítl zastupovat. „Tuhle kauzu vyhrajete, protože jste v právu,“ ujistil mě, zároveň mě však upozornil: „Ale bude to Pyrrhovo vítězství.“ Měl pravdu. Román později dostal cenu v literární soutěži Našeho vojska, kde také roku 1977 vyšel. Hrozby samozvaného šéfredaktora z Mladé fronty se však přesto naplnily... Po vydání románu *Zkouška dospělosti* jsem si celých dvanáct let skutečně „ani neškrtnla“. Můj další původní román vyšel až v roce 1989 v Československém spisovatelství.

Když jsem po vpádu vojsk 1968 objížďela Maruščiny příbuzné, spolužáky, přátele a známé, svědky jejího života, kteří přežili, často jsme si kladli otázku: Co by Maruška říkala a co by dělala, kdyby se dožila srpna 1968? Nikdo z nich nepochyboval, že by se při svém smyslu pro čest a pravdu nekompromisně postavila proti bezpráví, tak, jak to učinila celá její rodina. Maruščina důvěrná přítelkyně se vyjádřila: „Kdyby ji nezabili němečtí fašisté, zabili by ji čeští komunisté. A smrt z rukou vlastních lidí by pro ni byla daleko bolestnější než smrt z rukou nepřátel.“

Musela jsem jí dát za pravdu. Němci, přestože Marušku zatkli, soudili, odsoudili a posléze popravili, nikterak nepronásledovali její rodinu. Otce i matku dál nechali v zaměstnání, její sestra dál studovala na strážnickém gymnáziu. A to bylo za války! Naproti tomu komunisté v době míru zbavili Maruščina bratra odborné asistentury na Vysoké škole zemědělské v Suchdole a udělali z něho opraváře výtahů. Jeho syn se octl na seznamu žáků, kteří nesmějí být přijati ke studiu na gymnáziu. Se samými jedničkami! Pronásledování neušla ani Maruščina sestra s rodinou. Jen proto, že odmítli oslavovat vpád vojsk jako bratrskou pomoc. Na jedné straně si komunisté přivlastnili a libovolně manipulovali s Maruščinou postavou, stejně jako třeba s Vladislavem Vančurou, poněvadž se jim hodila, na druhé straně nemilosrdně stíhali její nejbližší, poněvadž se jim nehodili. Stíhali je až do druhého kolena, a pronásledovali by ještě děti jejich dětí, kdyby se zločinný režim nezhroutil.

Nikdy by mě ani ve snu nenapadlo, že pád totality míru nespravedlivostí v celé kauze dovrší. Vraťme se k cenzurované pasáži z mého románu, kdy prezident Hácha čte žádost o milost od Maruščiny matky.

Zatímco protektorátnímu prezidentovi Dr. Emilu Háchovi byla nedávno v jeho rodišti odhalena pamětní deska, byla Maruščina bysta na gymnáziu ve Strážnici zneuctěna a teprve na zákrok ředitelky gymnázia nebyla odstraněna, ale přemístěna do nitra budovy. Její bysta v bývalém závodě Rico ve Veverské Bítýšce, kde Maruška za okupace pracovala, však odstraněna byla. Ptám se: Proč?

Když byla Maruška Kudeříková popravena, bylo jí dvaadvacet let. Všechno, co věděla o životě, bylo většinou zprostředkováno. Četla se svým milým Masarykovy *Ideály humanitní* a oba se mylně domnívali, že jsou totožné s ideály komunismu. Nebyli sami. Mnoho starších a zkušenějších bylo za první republiky přesvědčeno, že komunismus znamená pokrok. Nezažili komunismus na vlastní kůži. Nacistická okupace utvrdila lidi ve víře, že spása přijde z východu, kde komunistický stát bojoval za záchranu civilizace. I Maruška tomu uvěřila. Není její vina, že jí nebylo dopřáno přesvědčit se o jiném.

Když jsem se v sedmdesátých letech octla v bubnové palbě normalizátorů, bylo pramálo těch, kdo našli odvahu pálit si na mou obranu prsty. Kromě už zmíněného JUDr. Kloudy z DILIA to byly redaktorky Mladé fronty Klára Vachulová a Hana Žantóvská – a potom básník Josef Kainar. Nedávno jsem se dověděla, že v televizi uvedli pořad o básníkově vdově paní Alici Kainarové, která nyní žije v domově důchodců v Bohnicích. Proč opustila byt na Proseku? Chodili za ní lidé a předhazovali jí, že její muž byl komunistický básník, a z toho důvodu že by měla byt opustit.

15. dubna 1995 jsem si v Haló novinách přečetla fejetonek Jaroslava Kojzara s názvem Maruščina velikonoční kraslice. Překypoval patetickou sentimentalitou, tak typickou pro komunistické výtvary, a končil: „Snad jednou – ale proč užívat slovo snad? – znovu lidé budou uctívat hrdiny, přestane být glorifikována zbabělost, čest a pravda bude tou nejvyšší stupnicí hodnot.“

Zamrazilo mě. Proboha, copak normalizace ještě neskončila?

O jazyce normalizace

Je-li úkolem této konference pokusit se kriticky zhodnotit v naší literatuře a literární vědě především období sedmdesátých a osmdesátých let, nazývané historicky a synchronně záporně obdobím konsolidace, normalizace, nebude snad nepříznivě přijat i příspěvek obracející svou pozornost na téma jazyka, základního stavebního prostředku společenské komunikace, jíž je literatura nedílnou součástí. Domnívám se totiž, že tento pohled může být pro literární vědce nejen rozptýlující zajímavostí, ale má schopnost inspirovat a získat pro rozšiřující výzkum a kritiku především jazykových textů umělecké literatury, publicistiky, odborné literatury atd. vedle samotných lingvistů i literární vědce, kteří ve svých analýzách s jazykovým textem literární komunikace pracují.

Budiž však hned na počátku řečeno, že rozměr tohoto diskusního příspěvku si nečiní nároky na žádné souhrnné závěry, naopak, složitost úkolu, byť jen v naznačeném rozsahu, je nad jeho možnosti a je jen částí širšího problému výzkumu jazyka daného období. Co tedy chápeme pod spojením jazyk normalizace, jak si můžeme vymežit předmět jeho zkoumání, čemu se máme v něm věnovat?

Je zřejmé, že pokusit se o obecnou charakteristiku jazyka vymezené etapy je obtížnější, než charakterizovat obecně literaturu tohoto období, neboť samotný pojem jazyka nezahrnuje jen psané texty, ale týká se i všech jazykových projevů mluvených, jejichž převážná část odezněla situačně, bez jejich zachycení. A navíc – ani jazyk literárního díla není věrným obrazem užívání jazyka ve skutečných mluvených situacích (jde o jeho více či méně věrné, stylizované napodobení) a nelze je pro tento účel analýzy jako pramen zkoumání prioritně využít. A tak v důsledku odůvodněné rezignace na celek chtěli bychom se dotknout dílčím způsobem jen tří okruhů problémů tohoto období. Prvním je několik poznámek k problematice vývoje samotné lingvistiky, druhým by měl být pohled na vývoj jazykové situace ve společnosti, ve třetím bychom si povšimli některých zatímních výsledků dílčích jazykovědných disciplín v analýze jazyka tohoto období a některých rysů způsobu jazykového vyjádření, s nimiž je spjat proces myšlení normalizace.

Jazyk, jako soubor zvláštních předpokladů řečového jednání, jako soubor určitých pravidel vyjadřování poznatků o světě, kulturních mezilidských vztahů, pocitů, prožitků, má charakter určitých společenských norem uplatňování těchto pravidel a je projevem vědomí jednotlivce i určité společenské skupiny v chápání a vyjadřování tohoto vnitřního a vnějšího světa člověka.¹ Normalizace, jako společenské období mocenského monopolního uplatňování pozic jediného ideologického principu ve veškerém sociálním jednání, se stala chtěnou mocenskou zásadou i v jazykové komunikaci, ale nikoli majetkem jejích uživatelů. A tak jazyk komunikace období normalizace je jednak jazykem Poučení z krizového vývoje .ve straně a společnosti, jednak jazykem výzvy Charty 77, jednak jazykem Ladislava Štolla, Vítězslava Ržounka, Ivana Skály, Jana Kozáka, jednak Václava Havla, Václava Černého či Milana Kundery. Zásadní podmínkou jejich vlivu však byl zřetel společenského užití, v němž o masovosti působení první skupiny

¹ Podrobněji Kořenický, J.: Komunikace a čeština. Praha 1992.

v sedmdesátých a osmdesátých letech nemůžeme pochybovat. Právě se změnou společenského života po roce 1989 si uživatelé jazyka mohli více než výrazně uvědomit, jak podstatně se tyto změny promítají do jazyka, a to především do roviny sémantické a lexikální, do významových vztahů a změny významů slov, ale i do roviny stylistického využití jazykových prostředků. Potřeba jejich dnešního zpětného hodnocení však není jen součástí změny jejich jazykového uplatnění, ale je i odrazem změn našeho společenského života a jeho hodnotového systému a jako taková by měla být předmětem společného zájmu jak jazykovědných, tak i dalších společenskovedních disciplín, jako např. filozofie, sociologie, psychologie, politologie, i když, jak naznačíme dále, výsledky některých dílčích disciplin jazykovědných i sociolingvistických jsou již prezentovány. Za zvlášť oceněnitelné pak považujeme ty lingvistické studie, které přistupují k této problematice v komplexu jazykovědných disciplín v paralele diachronního srovnávání etap v celku vývoje širšího období, tedy např. předlistopadového i polistopadového.

Pokud si tedy v prvním okruhu otázek všimneme vývoje lingvistiky, není období po srpnu 1968 možné chápat uzavřeně a odtrženě od období předchozích let, včetně let meziválečných (v důsledku činnosti světově proslulého Pražského lingvistického kroužku) a nepochybně je třeba je spojovat i s vývojem polistopadovým. Přitom je nutné, abychom neupadli do obvyklých nástrah metody „nálepkování“, propojovat postup popisu vývoje s jeho hodnocením a využívat propojenosti lingvistického přístupu synchronního a diachronního. Už v roce 1991 byla publikována významná stať Pavla Nováka,² v níž autor varuje před možností opět činit krátká spojení mezi politickými postoji jednotlivých lingvistů a jejich metodologickými postupy a vědeckými idejemi a ukazuje, že např. přínosný teoretický obrát české lingvistiky ke komunikativně-pragmatickému chápání jazyka, odehrávající se v normalizovaných jazykovědných institucích, by mohl být při tomto vidění paradoxně chápán jako výsledný akt normalizace. Přestože oproti složitějšímu a ostřejšímu ideologickému působení v literární vědě nebyl v lingvistice tento tlak tak výrazný a zřejmý, přestože i personálně zasáhl mnohem méně početný okruh osobností (viz např. i minimální emigraci významných lingvistů v tomto období), byl verbálně rovněž veden v duchu pokusu o restauraci marxistické jazykovědy, ale na rozdíl od literární vědy zde až na výjimky chyběli lingvisté ochotní toto heslo frontálně probíjovat. A tak nejvýraznějším omezením byla zasažena především pražská skupina formální lingvistiky, již bylo bráněno v kontaktech s hlavními českými a slovenskými lingvistickými centry, i když např. nebyl přerušen kontakt se světem. I v lingvistice byla realizována normalizační ediční politika, jejíž důsledkem bylo zdržení či zamezení edic některých děl, viz např. připravené druhé vydání *Slovníku spisovné češtiny*. Abychom mohli skutečně zhodnotit, tj. vědecky doložit argumentací vývoj české lingvistiky, je třeba kriticky přehodnotit i samotné lingvistické texty, neboť i jejich interpretace se po společenské změně v roce 1989 změnila. Za zvlášť potřebný pak považujeme požadavek Pavla Nováka postihnout, které způsoby vyjadřovací (výrazy, užití výrazů, textové vzorce a s nimi spojené myšlenkové obsahy) to byly, jimiž se připravovala právě v lingvistice půda pro postoje v dějích, které přišly jak po roce 1948, tak 1968 a 1989. Je škoda, že Novákova stať zatím nenašla následování.

K druhému okruhu otázek, k charakteristice jazykové situace normalizovaného období, disponuje česká lingvistika rovněž pokusem o první celkové hodnocení. Máme na mysli článek Alexandra Sticha.³ Autor volil stejnou metodu – zahrnutí hodnocení uvedeného období do celkového vývoje od roku 1945 do roku 1955. Konstatuje především kladný a vnitřně nevypjatý

2 Novák, P.: K poválečným osudům české lingvistiky. Slovo a slovesnost 1991, s. 183–196.

3 Stich, A.: Existuje u nás pocit ohrožení jazyka?, Naše řeč 1995, s. 61–73.

vztah veřejnosti k jazyku, což dokazuje na snadném rozchodu česko-německém po roce 1945, neexistenci pocitu jazykového ohrožení po roce 1968 i snadnost rozchodu česko-ruského po listopadu 1989. Vlivy ruštiny v normalizačním období byly nesený spíše v oblasti textově komunikační a lingvostylistické (díky překladům, např. pronikání genitivního přívlastku typu dům otce, složenin typu vědecko-technický), ostřejší tu lze zaznamenat spíše střety česko-slovenské, jež signalizovaly pocity Slováků o ohrožení jejich národnějazykové identity a jež se např. prezentovaly ve známé porevoluční bitvě o pomlčku v názvu státu. Ostatně oproti českému jazykovému právu, založeném na občanském principu, snaha o přijetí nového jazykového zákona se stala po roce 1989 politickou rozbuškou na Slovensku. Koncem sedmdesátých let se v českém jazykovém prostoru rozvíjí výzkum mluvené češtiny v současné komunikaci, a co je významné, i otázka stratifikace češtiny na ose spisovná – nespisovná čeština. Měli bychom při této příležitosti připomenout dosud málo doceněný značný přínos sociologických a sociolingvistických teorií bývalého Slezského ústavu ČSAV v Opavě pro rozvoj této disciplíny. Že jde o jev velice živý a společensky zajímavý, dokazuje nejen vlastní rozkolísanost pojmů jazykových útvarů (obecná čeština, hovorová čeština, mluvená čeština, běžná mluva apod.), ale i např. pokusy po roce 1989 oddělit jazykově moravskou oblast (což se mimochodem historicky projevilo v tomto století již v roce 1938, ale i v roce 1968 a vždy skrytě šlo více o důvody politické). A stejně tak např. přes oficiální politickou snahu po roce 1989 překonávat česko-německou bariéru sociologické průzkumy stále prokazují alergii českých uživatelů na přejímání slov z němčiny, ačkoli de facto je čeština v současnosti zaplavena slovy zcela jiného, tj. angloamerického původu. V normalizačním období se minimálně projevovaly jazykové problémy v oblasti jazykových menšin, což i dnes přetrvává, přesto by bylo asi potřebné zabývat se narůstajícím jazykovým vlivem romské menšiny a nově vztahem k jazykové menšině slovenské, vzniklé v úplně jiných souvislostech po rozdělení republiky v roce 1993.

Ve třetím okruhu poznámek si všimněme zatímních výsledků dílčích jazykovědných disciplín při analýze jazyka tohoto období. Je to právě změna společenského systému po roce 1989, jež nastavuje zrcadlo srovnání jazyka těchto období. Uživatelé si jsou v první řadě živě vědomi proměn v oblasti lexikální a sémantické, případně lexikografické. Především jde o změnu tzv. klíčových slov, přehodnocení významů, opuštění jazykových stereotypů – např. socialismus, dělnická třída, hrdina socialistické práce, masová politická práce, vedoucí úloha komunistické strany, znárodnění, společenské vlastnictví výrobních prostředků, vykořisťování atd. Novými klíčovými slovy se stávají – svoboda, demokracie, privatizace, pluralita, podnikat, debilizace atd. Dochází k deideologizaci a změně významů slov – Únor již není „vítězstvím čs. pracujícího lidu nad reakcí v únoru 1948,⁴ ale komunistický puč,⁵ disident již není rozkolník, odpadlík,⁶ či neexistující slovo ve slovníku,⁷ ale člověk, který je v opozici proti jistému systému, odpůrce totality.⁸ Podobně např. lustrace není již jen právním pojmem pro výpis z pozemkových knih,⁹ ale – prověřování osob podle výpisu z registru spolupracovníků bývalé Státní bezpečnosti (jakožto kvalifikační předpoklad pro zákonem stanovené vyšší státní a veřejné funkce po 1989.¹⁰) Vidíme, že i prvotní lexikografická práce po revoluci¹¹ zavádí novou hodnotovou charakteristiku – nej-

4 Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Praha 1978.

5 Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost. Praha 1994.

6 Slovník spisovného jazyka českého. Praha 1960.

7 Viz připravovaný a nevydaný slovník z r. 1982. K tomu: Filippec, J.: Naše současná společnost, slovní zásoba a slovníky. Naše řeč 1992, s. 1–11.

8 Viz pozn. č. 5.

9 Viz pozn. č. 6.

10 Sochová, Z.; Poštolková, B.: Co v slovnících nenajdete. Praha 1994.

spíše z dřívější přežívající obavy, aby uživatel náhodou nesprávně netápal. Z dalších okruhů připomeňme na jedné straně neologismy – sponzor, grant atd., na druhé pak antikvování řady slov a spojení – předseda národního výboru, lidové milice, kolektivismus atd. a jejich nahrazení či záměnu slovy přejatými, ale i historismy – manažer, starosta, primátor atd., jakož i záplavu nových českých slov či slov přejatých s významovými posuny – oslovit, reflektovat, identita, autentický, zviditelnit, smysluplný atd. Z hlediska analýzy slovní zásoby je důležitá i míra frekvence slov. V korpusu analýzy slovní zásoby budovaném v Ústavu pro český jazyk pomocí počítače od roku 1972 bylo zpracováno 540 000 slov,¹² z nichž k roku 1983 jsou ve *Frekvenčním slovníku češtiny*¹³ uvedeny např. u substantiv nejvyšší četnosti u slov věcného stylu: 1. pan / pán, 2. život, 3. člověk, 4. práce, 5. ruka, což odpovídá charakteru doby s důrazem na pracovní úkony člověka, v publicistice pak bylo pořadí: 1. rok, 2. práce, 3. lidé, 4. léta, 5. strana, což signalizuje 5. místem publicistické zdůrazňování vedoucí úlohy KSČ. Zatím nejsou k dispozici výsledky z doby polistopadové, dá se však očekávat výrazný posun. A můžeme pokračovat připomenutím zesíleného využití citátů (klasiků marxismu-leninismu a jejich pokračovatelů), třebaže opět samotný princip intertextovosti v dílech současných postmoderních autorů je častý¹⁴ – viz rafinované využití např. u Umberta Eca. Lze připomenout i manipulaci s pojmy – např. socialistický internacionalismus – bratrská pomoc pro označení sovětské okupace po roce 1968, expresivní pojmenování a nálepkování, viz např. agenti imperialismu, chuligánská skupina chartistů aj. Aniž bychom dále jen namátkově rozšiřovali tyto příklady a postupy, varujeme před nebezpečím přetrvávání jejich funkcí i v době současné: připomeňme si jako příklad pokračující oblíbené nálepkování – bolševické názory Zdeňka Jičínského, nebo falešné působení reklamního jazyka dnešní doby – vyjadřující opětovně programovou manipulaci, neproblémovost, emotivní působení na podvědomí – Tschibo, dát to nejlepší, plenky, i když mokré, vlastně suché atd. I když jsme většinu příkladů volili z publicistiky, platí tytéž závěry pro uměleckou literaturu – od literárních pojmů (socialistický realismus) až po metaforické obrazy (píseň o zítřejším člověku, zápas o zítřek, orloj odbíjí starou vlčí éru – v poemě *Únor* Václava HONSE).

Náš exkurz do jazykovědných disciplín by bylo potřeba rozšířit o stylistické využití, charakteristiku výběru témat a jejich kompoziční uspořádání, neboť právě jejich využití se stalo prostředkem persuzivního ovlivňování a manipulace vědomí lidí. Toto nebezpečí není v nynější době nikterak zažehnáno (a pokles jazykové kultury naší komunikace ukazuje na trend spíše opačný) a jazyková analýza těchto případů tu vlastně slouží sebeobraně před jejich zneužitím.¹⁵

Co dodat závěrem? Jazykové zákonitosti nejsou jednou provždy dané, neměnné, ale přesto je v zájmu zlepšování společenské komunikace třeba k jejich správnému užívání všechny uživatele vést. To znamená soustavně sledovat minulost i současný stav jazyka, vypracovávat nové příručky k jeho ovládnutí a využití – nové slovníky, gramatiky, stylistiky ap. Nejde tedy o účelové vytrhávání určitých etap jazykového vývoje, dovoláváme se naopak současného poststrukturalistického záběru lingvistiky, který je soustředěn – oproti předchozímu strukturalistickému celostnímu pohledu na jazyk, systém jazyka – více na témata tzv. lingvistiky vnější, tj. všechny vztahy, které existují mezi jazykem a politickými dějinami, mezi jazykem a různými institucemi, jakými jsou např. církev, škola, či realizacemi, jakými je např. literatura apod., a který nemá v úmyslu vytvářet jediný obraz

11 Viz pozn. č. 5.

12 Těšitelová, M. a kol.: O češtině v číslech. Praha 1987, s. 9.

13 Těšitelová, M. a kol.: Frekvenční slovník češtiny věcného stylu. Praha 1993.

14 Pfeiffer, V.: Petr Bezruč bojující, spící, in: Literatura v literatuře. Sborník referátů z literárněvědné konference 37. Bezručovy Opavy (13.–14. 9. 1994), Praha–Opava 1995, s. 37–39.

15 Podrobněji in: Bartůšek, J.: Jazyk současné politiky. Olomouc 1993.

jazyka, ale naopak je zaujat členitým obrazem řečových společenství podle prostředí etnických, lokálních či kulturních, sociálních, profesionálních nebo generačních, včetně zón kontaktu různých jazykových útvarů. Ukazuje se tu průnik postmoderního zaujetí pro heterogeničnost a diferencovanost řečového společenství. Právě jazyk jako znak příslušnosti k určité skupině, sektě, třídě, jazyk jako symbol osobnosti svého uživatele, tedy i spisovatele, je předmětem výzkumu rozvíjející se lingvistické teorie jazykové variability. Metoda této vnější lingvistiky je pochopitelně rozdílná od systému vnitřní jazykovědy, jejím základním postupem je především prostý výčet jednotlivých jevů, detailů. Je tedy nutno varovat před násilnou systemizací a generalizováním. A nejen jazyka období normalizace.

1. V. Janáček, *Průběh jazykové variability v češtině*, Praha 1994.

2. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

3. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

4. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

5. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

6. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

7. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

8. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

9. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

10. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

11. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

12. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

13. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

14. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

15. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

16. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

17. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

11. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

12. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

13. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

14. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

15. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

16. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

17. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

18. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

19. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

20. V. Janáček, *Jazyková variabilita v češtině*, Praha 1994.

Libor Pavera

Zdeněk Kalista a sedmdesátá léta

Příspěvek k poznání osobnosti a myšlenkového odkazu

Odpovědět na otázku, zda zůstal Zdeněk Kalista v poúnorovém období více historikem, literárním vědcem (rozuměj literárním historikem) anebo svébytným slovesným umělcem (básníkem), lze jen velmi nesnadno. Možná nám konstituování repliky znesnadňuje nesprávná formulace našeho tázání, dost možná, že je to také otázka veskrze zbytečná. I když se totiž obdivuhodná suma Kalistových knižních i časopisecky otištěných prací tematicky rozbíhá zhruba těmito třemi vymezenými směry, dokázal je vždy účelně a ke prospěchu věci syntetizovat. Vyžadoval to tak ostatně po badateli-historikovi už ve své metodologicky podnětné knize *Cesty historikovy*,¹ kde mezi jiným píše, že vědec by podle jeho mínění neměl jen reprodukovat zjištěná fakta a prokládat to vše citáty z pramenů, ale badatelské úsilí a výsledky by měl dokázat vyjádřit uměleckou formou, měl by tedy být, jak sám říká, „zasvěcencem skutečného umění slovesného“, i když na druhé straně si Kalista byl dobře vědom faktu, že jen vybroušená slovesná forma nemůže nahradit odbornou hodnotu díla. Kalista nejenže byl autorem této jistě pozoruhodné myšlenky o fúzi poetických a vědeckých postupů, která se posléze podílí na vytváření svérázného typu vědeckého pojednání, ale svým dílem zároveň dokázal, že vlastní postulát lze uplatnit i přímo v praxi,² což mnohdy vedlo mj. k tomu, že jeho vědecké práce o baroku nebyly příznivě přijímány oficiálními (normalizačními) vědeckými kruhy, zvláště pak v ovzduší přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Právě Kalistou tolik zdůrazňovaný moment intuitivního poznávání a také jím požadovaný moment interdisciplinárnosti ve vědeckých pojednáních se totiž nejednou obrátily proti němu samému a do značné míry se dokonce staly jednou z možných výtek kritikům Kalistových spisů vydaných v té době (nad touto problematikou se ještě zamyslím podrobněji). Ovšem nelze dále striktně hájit ani tvrzení, že jeho způsob a styl práce zůstávají dosud platnými a že jejich prostřednictvím lze dosáhnout tolika objevných výsledků, jaká můžeme zaznamenat u Kalisty. Je nutné tu kriticky konstatovat, že také tato do značné míry intuitivní metoda, jejímž prostřednictvím Kalista nejčastěji pracoval, má své meze a z horizontu dneška se jeví jako překonaná, nicméně zůstává pro nás inspirativní, stejně jako Kalistův myšlenkový odkaz, ke kterému je třeba se i nadále vracet.

Pokud jsem již ve vztahu ke Kalistovi připomněl baroko, je nutné dodat, že z dnešního stupně poznání pobělohorské doby a její kultury pro nás představuje nejhorlivějšího a zároveň nejkultivovanějšího vykladače jmenované etapy i jejího umění u nás.³ Takto ovšem nebyla Kalistova

¹ *Cesty historikovy*. Praha 1947.

² Z Kalistových starších barokologických prací dokládá praktické uplatnění zmíněného postulátu například fundovaný literárněhistorický (anebo spíše kulturněhistorický) Úvod (s. 7–50) k monumentální edici *České baroko*, která vyšla v roce 1941. Jeho historická erudice mu v něm dovolila skloubit dějiny české i evropské, politické s hospodářskými i kulturními zároveň. Součástí uvedené knihy je také rozsáhlý oddíl biografických portrétů autorů (i s odkazem na odborné studie, s. 325–350), z jejichž díla Kalista pro antologii vybíral ukázky, pro literárněhistorické poznání je potom velmi závažný oddíl, v němž se Kalista pokouší postihnout genologickou strukturu barokního písemnictví (s. 303–324), třebaže dnes ji nelze přijmout bez výhrad, ale pouze s četnými korekcemi.

³ Přirozeně je důležité v této souvislosti připomenout i další dva vědce zhruba generačně současně s Kalistou, kteří se obírali barokem a na jejichž stále nepřekonaná a dosud aktuální díla navazuje i současná barokologie – na myslí mám práce Václava

cílevědomě zaměřená a záslužná vědecká činnost, naplněná zejména snahou o uchopení a vykreslení dějů i kulturního života pobělohorské etapy, chápána vždy.

Abychom toto konstatování mohli doložit, bylo by žádoucí vrátit se o pět desítek let zpátky; ostatně myslím, že nepůjde o exkurz vybočující mimo rámec našeho tématu, protože léta pouňorová mají návaznost v událostech šedesátých let, kdy také mezi jiným začíná alespoň částečně odčičňování křivd, ke kterým docházelo těsně po převzetí moci komunisty v Československu, třebaže šlo o odčičňování napůl tajné, odčičňování zhusta držené a prováděné „pod pokličkou“.

Záhy po únorovém puči 1948, kdy byly bez jakéhokoliv oficiálního zdůvodnění zakázány některé literární (ovšem též kulturně–politické, náboženské a jiné) časopisy, mezi nimi například Akord, Kytice, Kritický měsíčník, Divadelní zápisník a ještě mnoho dalších, kdy byla z knihoven ztažena pro novou ideologii „závadná“ literatura a kdy se přijímají závazné normy pro spisovatele, jimž byl protiprávně zrušen Syndikát, – začínají se vedle dalších restriktů nové garnitury konstituovat tzv. akční výbory. Na fakultách vyvolaly anarchii (Černý ji ve svých pamětech přiléhavě označil za „klukokracii“), pokud některé z jejích kateder nebyly činností výborů dokonce zcela zrušeny. Mezi vyakčněné vysokoškolské pedagogy patřili ovšem i laxní straníci. Součástí další vlny likvidace části české inteligence, která se zdráhala přistoupit na pravidla hry určovaná vládnoucími, se staly dále prověrky nebo monstrprocesy. Jedním z obviněných v uměle vykonstruovaném procesu se stal i Zdeněk Kalista. Zatčen byl v srpnu 1951 v souvislosti se štvanicí na katolické intelektuály a v červenci 1952 byl spolu s dalšími čtrnácti představiteli inteligence odsouzen na patnáct let v brněnském procesu s údajnými členy (či příznivci) Zelené internacionály.⁴ V odůvodnění rozsudku, který šel ve sledování života a činnosti údajně obviněného hlavně do jeho „buržoazní“, „reakční“ minulosti, mimo jiné čteme: „(...) Stává se žákem kontrarevolučního ideologa profesora Pekaře a je také Pekařem habilitován na filozofické fakultě v Praze pro obor československých dějin. Obviněný Kalista patří mezi ty traviče studní, kteří ve službách Vatikánu a vší politické a hospodářské reakce vyzdvihují právě ony epochy českých dějin, které znamenají úpadek českého národa a české kultury, aby tím lid byl odvracován od skvělých revolučních tradic svých dějin.“⁵ Je to rétorika typická pro dobu, která se neústupně snažila zživotnit revoluční mýtus, pro dobu – jak o ní kdosi cynicky a zároveň vtípně poznamenal –, kdy i tužka byla nebezpečnější než kulomet...

V roce 1960 byl Kalista po několikaletém žalářování propuštěn, ovšem kromě příležitostných činností nenachází trvalé zaměstnání. Až po soudní rehabilitaci v roce 1966 se znovu začíná účastnit „veřejného“ vědeckého života, a to i mimo rámec naší republiky. To však byly pouze stručně nastíněné životní osudy Zdeňka Kalisty za jeho nedobrovolného prodlení, načatého záhy po únoru 1948 až do doby, kdy byly aspoň částečně odčičněny křivdy na něm spáchané, kdy byl znovu přijat do Svazu československých spisovatelů a mohl opět oficiálně publikovat. V průběhu Jara 1968 začal jako mimořádný profesor přednášet na Karlově univerzitě.⁶

Černého a Josefa Vašici: Černý, V.: Esej o básnickém baroku. Praha 1937, a soubor statí J. Vašici České literární baroko. Příspěvky k jeho studiu. Praha 1938. Tyto práce tvoří spolu s Kalistovou antologií České baroko základní odbornou literaturu o české barokní kultuře, zvláště potom o barokním písemnictví, na niž navazuje dnešní barokologie a dále ji plodně rozvíjí.

4 Zdržávají, že šlo o proces brněnský (probíhal ve dnech 2. až 4. července 1952), neboť již v dubnu 1952 bylo v první části procesu konané v Praze uznáno vinnými pět dalších intelektuálů. V procesu se členy anebo příznivci Zelené internacionály šlo o to, obžalovat a posléze i usvědčit významné české intelektuály (převážně katolického zaměření) z diverzantské činnosti řízené údajně americkou agenturou Wall Street proti budování socialistické vesnice. „Zelená“ barva pak symbolizovala venkov, neboť mnoho obžalovaných patřilo k autorům, kteří umělecky inklinovali k ruralismu.

5 Cit. podle knížky Zdeňka Rotrekla Skrytá tvář české literatury. Toronto 1987.

6 Spolu s Kalistou se tehdy na KU vracejí i její další po léta umlčovaní pedagogové. Vedle Kalisty mezi nimi byli klasický filolog B. Ryba, filozof J. Patočka, profesorka klasické archeologie R. Vacková, na svou Alma mater se vrací i profesor J. B. Čapek. z jehož části díla věnované starší české literatuře těžila do té doby nejedna studie, avšak bez toho, že by se

V této době vydal již několik studií i v zahraničí⁷ a také v domácích nakladatelstvích byly připraveny k tisku některé přepracované a také zcela nově napsané Kalistovy rozsáhlejší spisy, z nichž mnohé šly v sedmdesátých letech do stoupy nebo byla rozmetána jejich sazba. S těmi, které se podařilo vydat v krátkém období trvajícím od jara 1968 do dalšího zákazu Kalistova působení, se potom mohla po svém a s chutí „vyrovnat“ oficiální kritika.⁸

Jak jsme již výše konstatovali, nebyl Kalista jistými kruhy považován za velkou barokologickou osobnost vždy, ačkoliv mu toto označení právem příslušelo, třebaže po roce 1945 v jeho práci nespátřujeme převratné novátorské tendence, ale spíše premisy, vyvozené z důkladné znalosti materiálu a letité badatelské zkušenosti.

Například na mezioborovou konferenci O barokní kultuře, kterou v roce 1967 pořádala brněnská Filozofická fakulta a z níž vyšel (v okleštěné podobě) i stejnojmenný sborník, nebyl Kalista (a kromě něho například ani Václav Černý, další z velkých a dotud žijících barokologů)⁹ pozván s odůvodněním, že účast na konferenci není míněna i pro mimobrněnské badatele, nýbrž že je záležitostí pouze brněnské univerzity. Přestože se konference konala jaksi „za zavřenými dveřmi“, účastnili se jí pražští vědci obírající se starší českou literaturou (František Svejkský, Zdeňka Tichá, Jaroslav Kolář aj.), Ján Mišianik z Bratislavy i mnozí jiní badatelé působící mimo Brno.¹⁰

Přesto všechno Kalista přijal výsledek konferenčního jednání – dnes už takřka legendou opředený sborník *O barokní kultuře*, který vyšel v nákladu 600 kusů,¹¹ s velmi kladnou kvitancí. Svě recenzí sborníku, v níž si všímá i studia baroka v cizích zemích, mezi nimi i v zemích socialistického tábora, dal příznačný název Konečně studium!¹² Neubráníl se zde však vedle uznalých slov k novému bádání („...nové studium, soustředěné ve sborníku *O barokní kultuře*, kontinuitu vědecké práce udržuje. A to je podstatný znak, který musí člověka naplnit radostí. Přiznám se, že mně bylo nemalým zadostiučněním osobním, když jsem poznal z jednotlivých příspěvků, jak i moje práce přispěla k dalšímu pronikání na půdu české barokní kultury – reprezentativní i lidové. Bylo to tak trochu vykoupení z mnohých nejistot a krizí, které jsem prožíval v letech 1951 až 1960.“)¹³ ani výtkám k překrucování některých skutečností a zastírání dřívějšího bádání (Bitnarova, Vašicova ad.), od něhož se někteří účastníci konference nevědecky distancovali (např. Josef Hrabák, jehož stanovisko považoval Kalista ve jmenované stati za nevědecké a Hrabáka nedůstojné). Tato konference věnovaná baroknímu umění znamenala ve vývoji české barokologie význačný mezník, od něhož můžeme dále sledovat sílící zájem o baroko – na stránkách tehdy vycházejících časopisů (Tvář, Sešity, Host do domu) i v publikační činnosti jednotlivých nakladatelství.

V tomto ovzduší ediční praxe, příznivém přetiskům barokních děl i vydávání odborných studií o umění této kulturně historické etapy, vyšel v brněnském Bloku také Kalistův rozsáhlý spis

zmiňovala o Čapkově autorství (např. v akademickém Výboru literatury z doby husitské I. (1963); Čapek pokládal za nesprávné také to, že nebyl přizván k práci na kolektivních akademických Dějinách české literatury I. (1959).

⁷ Jde o studie o J. Wolkerovi, F. Bridelovi aj., které uveřejnil v neapolských Annali dell Istituto Universitario Orientale.

⁸ Město mezi horami. Liberec 1969; Tváře ve stínu. České Budějovice 1969; Blahoslavená Zdislava z Lemberka. Řím 1969; Česká barokní gotika a její žďárské ohnisko. Brno 1970; Karel IV. Jeho duchovní tvář. Praha 1971; Ctihodná Marie Elekta Ježíšova. Řím 1975.

⁹ Kromě toho, že jmenovaní badatelé nebyli na konferenci přizváni, docházelo později často také k tomu, že u jejich prací nebývalo citováno jméno; např. V. Černý vydal v roce 1967 antologii z literatury evropského baroka Kéž hoří popel můj, avšak v 70. letech nebyl citován ani jako její sestavovatel, ani jako autor medailonu a zasvěcené studie, jež knihu uzavírá.

¹⁰ Nad uvedenými skutečnostmi se pozastavuje také A. Kratochvíl v knize Das Böhmische Barock. München 1989.

¹¹ O barokní kultuře. Sborník statí. Redigoval M. Kopecký. Brno 1968. – Kromě Kalisty věnoval sborníku rozsáhlé zamyšlení také V. Černý: Naše nové barokistické publikace, Host do domu 1969, č. 4, str. 25–29.

¹² Obroda 20. 11. 1968.

¹³ Tamtéž.

*Barokní gotika a její žďárské ohnisko.*¹⁴ Tímto tématem se Kalista zabýval porůznu už dříve, ovšem zde podal celý obraz barokní gotiky systematicky. V reflexích kritiky na vydání jeho rozsáhlého eseje můžeme pozorovat, jakými postupy se dal v sedmdesátých letech znovu „vyřadit“ z působení vědec, tedy řečeno s názvem naší konference, jak a kdy se rodily a začaly uplatňovat „normy“, a dále si můžeme všimnout, že tradičně užívaný mezník 1968, event. 1969 jako přelomový bod vývoje české literatury po roce 1945 se pro změny v oblasti literatury jeví jako nepřilíhající. Jistě o něm lze právem uvažovat v oblasti proměn politických i pokud bychom uvažovali o zavádění a následném odstraňování ekonomických reforem z praxe atp., ale nemůžeme jej patrně chápat v konvenčním vyznění i pro literaturu, v níž se společenské změny odrazily až mnohem později a do níž přenesly svá měřítka rovněž s fázovým posunem. Podle mého mínění bychom tím vlastně literární proces limitovali v explicitní závislosti na politickém počásí.

Avšak povšimněme si nejprve reakcí na vydání Kalistova rozsáhlého eseje o české barokní gotice. Vyhledal jsem tři; dvě pocházejí od literárních historiků Zdeňky Tiché a Josefa Hrabáka, zbývající je z pera historika Josefa Války.¹⁵ Všechny byly otištěny v dobově reprezentativních vědeckých časopisech, ovšem pouze recenze Války hodnotí Kalistův rozsáhlý spis právem vcelku kladně (vyjma drobné výtky, týkající se absence novější cizí odborné literatury o baroku, a postesknutí si nad tím, že Kalista v eseji vedle výtvarného umění, architektury, literatury, teologie, vědy a filozofie nesleduje také hudbu).

Knihu jako celek přijal Válka příznivě slovy: „Jeden z nejlepších znalců českého baroka zde vydává počet ze svého dlouholetého bádání a uvažování a formuluje mnoho podnětných myšlenek, z nichž některé budou přijaty, jiné, jak je osudem každé práce, která se odváží řešit problémy obecné povahy, vyvolají polemiku. Nemůžeme také vytýkat autorovi, že se nevyrovnal s celou literaturou a novou problematikou barokního bádání posledních let – spíše lze litovat, že tak neučinil.“¹⁶ Těmto jistě uznaným slovům historika jsou však vzdáleny recenze literárních historiků Zdeňky Tiché a Josefa Hrabáka. Zatímco autor prvně zmíněné recenze Kalistovy knížky, z níž jsme také část výše ocitovali, odhlížel od osobních Kalistových životních osudů a meritem mu byla hlavně vědecká stránka spisu, oba zbylí recenzenti knihy sledují cíle jiné. Hrabák už úvodním konstatováním, že Kalistova kniha je míněna jako studie z oblasti výtvarného umění, jí tím vlastně jaksi předem vyloučil ze sféry vědy o literatuře. Tato zástěrka mu však přesto nedovolila obejít skutečnost, že Kalista ve své „barokní gotice“ sleduje také barokní písemnictví, a to na značně rozsáhlé ploše (v knize o rozsahu 220 stran je baroknímu písemnictví věnována téměř jedna čtvrtina, celých 50 stran). V jeho výkladech ovšem recenzent nenachází líčení o třídním protikladu; avšak jmenovaný argument lze myslím téměř bez nadsázky označit za novodobé literárněkritické topoi. Ony tolik kýžené antagonistické rozpory by nám prý pomohly vidět specifičnost naší barokní kultury. Je to však argument hodný přinejmenším rozsáhlého diskurzu, a stejně tak by jej zasloužilo také neustálé poukazování na Kalistův termín „duch doby“, jenž se jevil jako vágní, ba přímo nevhodný také Tiché. Tím jako by se Hrabák i Tichá hodlali odpíchnout od jakéhokoliv

¹⁴ Bmo 1970.

¹⁵ Tichá, Z.: Nad Kalistovou českou barokní gotikou, *Česká literatura 1970*, s. 498–500; Hrabák, J.: Barokní gotika a její žďárské ohnisko, *LF 1971*, s. 91–92; Válka, J.: Vlastivědný věstník moravský 1970, s. 366–368. – Zdeňka Tichá v recenzi mj. kritizuje také „květnatost“ vyjadřování Zdeňka Kalisty, ačkoliv explicitně se nikde nepraví, že jde o práci ryze vědeckou. Je to vývod recenzentky a tímto žánrovým vymezením pak odmítá skutečnost, že Kalista výklad podává jazykem umělce; pravdu má jistě v tom, že Kalista píše se značným subjektivním zabarvením a dává prostor svému emocionálnímu citění, stejně jako se k tomu uchýloval barokní člověk. Zbývá však nejdůležitější otázka: zda totiž Kalista využitím metody „vcitování se“ do doby vlastně nepřispěl k většímu pochopení probírané látky ze strany čtenáře?

¹⁶ Válka, J.: Cit. dílo, s. 368.

idealistického (nebo jemu se blížícímu) názoru a výkladu baroka, a především od záslužných výsledků našich barokistů třicátých a čtyřicátých let. V recenzi Zdeňky Tiché se lze ztotožnit zejména s oprávněnými výtkami na mnohdy násilné Kalistovo aplikování „barokní gotiky“ na slovesnost své doby. Ostatně v rozsáhlejší článku¹⁷ se Tichá touto problematikou obírala již dříve a ukázala v něm dosti přesvědčivě, že pouhý výskyt některých motivů charakteristických pro gotiku a vyskytujících se zároveň v jiné kulturně historické etapě, například v baroku, nás nemusí vést k přesvědčení, že jde o barokizaci gotického díla, jak tomu často bývá v umění výtvarném. (Ovšem i v tomto oboru jsou v užívání termínu „barokní gotika“ znalci opatrní, přičemž je důležité zmínit se o tom, že v jejich terminologii se objevuje také označení s opačným sledem uměleckých stylů – totiž „gotický barok“.)

Na všech jmenovaných recenzích Kalistovy knihy je z hlediska zkoumání vývoje naší poválečné literatury i sledování literárního života přelomu šedesátých a sedmdesátých let důležité vzít v úvahu, že vyšly v roce 1970, analýza Hrabákova – třebaže bez slůvka ocenění – dokonce až v roce 1971, kdy již Kalista byl pro nový režim opět „persona non grata“. Ukazuje se tedy, že normy (či laboratorně vytvořené mechanismy), které měly již po několikáté zglajchšaltovat náš poválečný literární život, se v oněch letech rodily a uplatňovaly zřejmě až později, než jak se obvykle uvažovalo a především než kam se tradičně klade mezník předělující v našich literárně-historických syntézách minulých i současných¹⁸ literární proces po roce 1945.

Ve vztahu k mezníku, kdy se začínají prakticky uplatňovat „normy“, lze-li tak vůbec pojmenovat cosi spíše pomyslného, nefixovaného důsledně žádnými „klíči“, co tu však na druhé straně anticipuje pozdější stav „kultury“, se váže i problém, proč to byla zrovna Zdeňka Tichá, kdo kritizovala Kalistovu knížku o baroku a věnovala jí tehdy až nezvykle velkou pozornost. Právě tato badatelka se totiž specializovala na naši barokní literaturu – a na rozdíl od Hrabáka, který sledoval zvláště její vrstvu „lidovou“ a „pololidovou“, si všímala tvorby „oficiální“, reprezentativní, na níž se z valné části podíleli u nás tolik let přehlížení příslušníci z řad Tovaryšstva Ježíšova. V roce 1974 vydala o této tvorbě dokonce rozsáhlý soubor studií,¹⁹ z něhož některých partií využila o dva roky později ve své rozsáhlé monografii o jindřichohradeckém varhaníkovi Adamu Václavu Michnovi z Otradovic,²⁰ podobných příkladů, kdy Tichá psala nezakrytě o reprezentativní barokní produkci, bychom v jejím díle jistě našli ještě více. Tyto skutečnosti nás tedy přivádějí k formulaci otázky, která náleží spíše do oblasti psychologie tvorby: zda totiž Tiché šlo tehdy o to, upozornit na Kalistovu knížku o baroku v době, kdy se již nad Kalistou i nad barokním bádáním stahovala mračna, třeba i za cenu, že knihu odsoudí; nebo zda jí šlo o to, opanovat si negativním posudkem tuto oblast výzkumu barokní kultury pro sebe. Ovšem podobných předpokladů, které k uvedeným faktům vedly, bychom dozajista našli ještě vícero. Takové a podobné úvahy jsou však pouze povahy pracovní-hypotetické, jejich dořešení je závislé především na pamětnickém Kalistově materiálu, který nám zanechal a jehož značná část zůstává na žádost svého

17 Tichá, Z.: „Barokní gotika“ a „barokní gotik“ Bridel?. Acta Musei Moraviae, 1968/69, Scientiae sociales II., s. 203–211.

18 Kupf. J. Galík ve vysokoškolském skriptu Česká literatura po roce 1945 (1945–1969), 2. doplněné vyd., Olomouc 1991, vymezuje vlastně již titulem své práce dvě hlavní období ve vývoji literatury po r. 1945; období 1945–1969 pak ještě dále člení na tři dílčí periody s mezníky v letech 1948 a 1956. Tato periodizace je přenesena i do Panoramatu české literatury, Olomouc 1994. Ze starších „syntéz“ české literatury po roce 1945 uveďme Nástin poválečné české literatury 1945–1980 od V. Rzounka, Praha 1984, v němž autor člení poválečný vývoj do čtyř základních celků s předělou v letech 1949, 1959 a 1969.

19 Česká poezie 17. a 18. století. Praha 1974. (Studie ČSAV).

20 Adam Václav Michna z Otradovic. Praha 1976. (Odkazy pokrokových osobností, sv. 44) – Vedle Z. Tiché, která o baroku psala na stránkách oficiálních časopisů i v 70. letech, kdy již toto téma oficiálně nebylo – jak se obecně říká – „v kurzu“, ale bylo traktováno oktrojovaně, stal se dalším významným domácím znalcem české společnosti a kultury 17. a 18. století J. Válka. Srovn. kupř. jeho rozsáhlou studii Manýrismus a baroko v české kultuře 17. a 1. pol. 18. století. Studia Comeniana et historica, 1978, s. 155–213.

původce doposud zapečetěna, a na případných nových skutečnostech, které by do vytčeného okruhu otázek přinesla svědectví přátel a spolupracovníků jak Kalistových, tak Tiché.

I v sedmdesátých letech sehrál tedy v prosazování a upevňování establishmentu nově vládnoucích svou význačnou úlohu domácí, „vnitřní“ lidský element, tedy opět žádní agenti z Wall Streetu, ani Vatikán, jak se na ně s oblibou odvolávalo v letech padesátých, ale český člověk, který již poněkolkáté napomohl tomu, aby se literatura stala naprostou ancillou, pouhou služkou ideologie. Metody, jakými to prováděl, se však od těch z padesátých let přece jenom lišily: na počátku sedmdesátých let již nebylo třeba vědce soudit v procesech sestrojených podle vzoru, a to často přejatého, importovaného současně do téměř všech sovětských satelitů; intelektuály nebylo třeba dlouhodobě žalářovat ani jiným obdobným způsobem perzekvovat, i když i to se nezdálo dělo. V sedmdesátých letech nebyly prostě jejich výsledky zkoumání a názory publikovány, a když se k tomu některý časopis s liberálnějším vedením uvolil, bylo posléze z oficiálních míst poukázáno s vulgárním zjednodušováním na jejich nevědeckost a zaostalost za současnou pseudomaterialistickou „vědou“. Nebylo ani třeba, aby se připomínala jejich „buržoazní“, „reakční“ minulost, jak se to agilně dalo v letech padesátých; důraz již nebyl přikládán například ani na Kalistova univerzitního profesora Josefa Pekaře, jemuž vlastně do značné míry vděčíme za rozvoj bádání o baroku, na který kladl důraz četnými jeho obhajobami.

V této atmosféře začíná o svém dlouholetém vědeckém výzkumu pochybovat také Zdeněk Kalista, kterého na jaře v roce 1975 postihla vážná oční choroba natolik, že posléze zcela oslepl. Životní tragika ho jistě odvedla od plánované práce s prameny (chtěl dokončit edici korespondence císaře Leopolda I. s barokním kavalírem Humprechtem Janem Černínem, edici českého sněmu z roku 1617, spis o Václavu Holanovi Rovenském a jeho díle ad.), ovšem neodvedla jej od úvah o baroku. A tehdy se Kalista po mnoha letech vrací opět i ke psaní veršů, jimiž se ostatně poprvé veřejně etabloval (stejně jako se beletrii zapsali do čtenářského povědomí i četní další prvorepublikoví historikové) a jimiž zahájil svou uměleckou dráhu; verše z tohoto období vyšly péčí Jaromíra Hořce nejprve doma v samizdatovém vydání, následně poté v cizině, u nás až po listopadu 1989, stejně jako jeho zamyšlení nad barokem. K těmto Kalistovým meditacím nad barokní kulturou nyní zaměřím svou pozornost.

„Poznámky, které zabloudily na okraj života, skicář problémů a odpovědí“, tak zní zevrubný podtitul posthumně vydané Kalistovy knížky *Tvář baroka*,²¹ která vlastně resumuje Kalistovo zkoumání barokní kultury. Nedá se říci, že tvoří syntézu jeho celoživotního bádání, právě naopak, koncipoval ji jako analýzu; drobnými eseji se vrací ke svým životním i vědeckým počátkům, kdy se začal s barokní tematikou poprvé seznamovat, ohledávat její kontury, kdy se snažil vyložit, co je to barok,²² jak jej periodizovat,²³ a kdy posléze přistupuje k hledání obecných rysů baroka, vycházejí z důkladného poznání jedné z typických osobností té doby, „barokního kavalíra“ Humprechta Jana Černína z Chudenic.²⁴ Bez opomenutí by neměla zůstat ani následující Kalistova úvodní slova k připomenuté knize, z nichž je cítit nejen moment pochybnosti o svém stěžejním životním tématu: „(...) došel jsem chtě nechtě k otázce, proč jsem těžištěm své vědecké práce, tvořící jeho hlavní náplň, spočinul především v oblasti českého baroka. Byla to jedna ze základních otázek, k nimž jsem ve svých pracích, vymezených mou slepotou, dospíval a trápila mne velice, protože bylo-li moje zabočení k baroku jen náhodné, dané jen snad vnějšími okol-

21 *Tvář baroka*. Praha 1992.

22 Co jest barok?, *Filozofické revue* 1934, s. 71–76.

23 K chronologickému výměru českého baroka, *Akord* 1935, s. 12–21.

24 *Mládí Humprechta Jana Černína z Chudenic*. 2 sv., Praha 1932.

nostmi – vedením mého nezapomenutelného učitele Josefa Pekaře, romantickými reminiscencemi z mládí, mým spočinutím v michelangelovské Itálii a jinými podobnými podněty, přicházejícími z vnějšku – bylo tu nebezpečí, že jsem ve své práci postupoval dost neobjektivně, bez hlubšího prožitku doby a jejího životního stylu, že jsem v této epoše a jejích lidech opravdově nezakotvil, dávaje se nésti spíše vnějšími skutečnostmi, hodnotami estetickými a zálibnými než historickou pravdou v niternějším slova smyslu.²⁵ Hned v prvním eseji knihy se však patina nejistot, kterou bylo možno tušit z předchozího citátu, postupně vytrácí, když Kalista shledává analogie mezi základní tendencí baroka (tj. snahou „poznati Boha skrze tento svět“, tedy hledáním „nadpřirozeného v přirozeném“) a svým životním během; ukazuje tu, jak a kdy došlo k tomu, že si pro sebe objevil „druhý“, „jiný svět“, což mu posléze dovolovalo snadnější průnik do barokní problematiky – a jak uvidíme dále, nejen do ní.

Některé eseje z Kalistovy *Tváře baroka* nám dovolují vést analogie i mezi tak vzdálenými obdobími, jaká představují na straně jedné etapa baroka a na straně druhé sedmdesátá léta 20. století, což však může být považováno přinejmenším za zavádějící. Ovšem také nemusí, dokonce se nám leckdy vybaví, že některé historické situace jsou spolu spřízněné, souzní spolu namnoze obdobným duchovním pocitem člověka; obě jmenované etapy jsou charakteristické i vytvářením umělých světů, i když každý je historicky jinak podmíněný a vytváří si svá sémantická pole. Už Šalda, vědom si sice ve svém eseji *O literárním baroku cizím i domácím* (1935), že baroko „žije jen jednou a umírá jen jednou“,²⁶ přesto doporučoval, aby někteří autoři 19. století i pozdější, jejichž dílo, resp. některá složka jeho struktury připomíná barokní poetiku, byli nazýváni „barocizující“, tj. ve významu odkazující či přímo navazující na estetiku barokní slovesnosti. Toto konstatování jen dále potvrzuje naši tezi, že jistá životní a duchovní atmosféra se opakuje, třebaže v jiném historickém čase a za změněné společenské situace, tedy existuje tu jakási skrytá kontinuita, podle mého mínění ne zcela nepodobná ponorné řece. Kalista k tomu říká: „Na prvý pohled by se snad zdálo, že mezi barokem a sedmdesátými léty 20. století je rozpor takový, že spíše než o příbuzenství bylo by možno hovořit o antitezi duchových tendencí ovládajících epochu barokní, a tendencí panujících dnešku. Už fakt, že ateismus převládl u valné části naší společnosti, mluví velmi výrazně v očích průměrného člověka našich let proti jakémukoli přiblížování baroku, pro nějž představa Boha byla, jak jsme viděli, jednou ze základních představ, stvářejících jeho myšlenkový svět. Život ovládají podle běžného vulgárně materialistického názoru jakési osudové zákony, a člověk tím, že je poznává, si je podrobuje, stává se „pánem přírody“, jak hlásá titul jednoho nedávno vydaného a u nás přeloženého spisu. (...) Barok je chápán jen jako záležitost nenapravitelných estétů, kteří ve svých věžičkách ze slonoviny daleko od dnešního reálného života spřádají neužitečné sny o krásnu, vyžívají se v jeho aristokratizmu a projevují se jako víceméně mrtvá část dnešního života. (...) Že tato doba (tj. sedmdesátá léta, pozn. L. P.), její vnější momenty, jsou namnoze v těsné souvislosti s vnějšími okolnostmi a vnějšími proměnami v baroku, nebudeme popírat, ani když těmto vnějším momentům nechceme přiznat onu substanciální, charakterotvornou účinnost, jakou jí někteří nám současní historikové a historiozofové vybavují.“²⁷ Dále v citovaném eseji poukazuje Kalista na příbuznost baroka s romantizmem, především s Máchou, a snaží se také ozřejmit, že člověk z počátku našeho století stejně jako člověk soudobý je postaven před to, „co Nic se nazývá“, a při hledání hranic Nekonečna a Věčnosti prožívá tytéž pocity jako člověk barokní. Za příklad Kalistovi posloužil výzkum Alberta Einsteina, který zjistil, že „hmota je konečná, a proto i kosmos hmotný je konečný“. „Přilíš živě,“ píše Kalista dále, „nám Einstei-

25 *Tvář baroka*. Cit. dílo, s. 9.

26 Cit. podle F. X. Šalda: *Z období Zápisníku I*. Ed. E. Macek. Praha 1989, s. 304.

27 *Tvář baroka*. Cit. dílo, s. 139–140.

novo Nic připomíná děsivá atomová puma, jež v podstatě vznikla právě na základě Einsteinových teorií a zjištění. Nejsou to jen řečnické fráze a demagogické obraty, mluví-li se dnes o možnosti zániku pozemského života, o přechodu pyšného světa hmoty v Nic, o konci netoliko člověka, ale i přírody a posléze snad i zeměkoule pod ranami nashromážděných jaderných zbraní. Nic nabylo podoby pro naše životní zkušenosti naprosto neúnosné.²⁸ Tyto značně apokalyptické vize, kotvící v realitě dění sedmdesátých let, ovšem střídá následující Kalistovo konstatování o nutném návratu Boha do novodobé, lépe řečeno do příští společnosti: „Příchod, resp. návrat Boha v myšlení, cítění a vůbec v duchový život naší doby bude (a už vlastně je!) proces velmi složitý a plný napětí. (...) Vzniklo tu napětí mezi reálnem, jehož prostřednictvím se Bohu blížíme, a mezi ireálným, jež představuje Bůh, mezi přirozeným a nadpřirozeným, mezi hmotným a duchovým. Je to a bude to napětí tím větší, čím více se oba póly této polarizace stupňují a budou stupňovat: čím větší úsilí bude představovat rozum pronikající na hranice poznání tohoto světa a fyzikálních sil, a na druhé straně čím prudčeji bude člověk ve svém rozběhu do „nového světa“ (v dnešním slova smyslu!) narážet na nepochopitelné, na „osud“, na „náhodu“ a na tisíce věcí, jež jeho rozum nebude s to rozluštit, čím hrozivěji před ním bude vystávat Někonečno, Věčnost, Nic a jiné signály Absolutna a povely k útěku k jistotě – k Bohu. A u něho je jediná možnost záchranu, jediné refugium před závratí z nepochopitelného.“²⁹

Mnohá stanoviska z této Kalistovy futurologické části eseje, která vyvodil ze srovnání atmosféry sedmdesátých let našeho století a barokního vztahu člověka k Bohu, třebaže nesou patinu autorovy silné subjektivizace a specifického vnímání dnešního i minulých světů, se dnes již namnoze naplňují.³⁰ Obdobné pocity, jaké tušíme z Kalistových barokologických úvah ze sedmdesátých let, nacházíme také v jeho básních z této doby; motiv očekávání a stálého napětí prochází básněmi jeho sbírky *Veliká noc* a nejmarkantněji se ozývá z básně titulní („S velikou nocí/ na tebe, Kriste můj, čekám/ nehybně dlouho,/ zda zazním se zvony neuvěřitelnými/ v rozbřesku rána.“).³¹

V tomto příspěvku šlo především o to, ukázat na životním i vědeckém osudu českého intelektuála pozadí sedmdesátých let – a naopak, jak fatálně se společenský život sedmdesátých let našeho století odrazil na individuua a v jeho myšlení. Sám Kalista k načrtnutí skici sedmdesátých let přispěl zejména tím, že poukázal na vnitřní spřízněnost nebo aspoň podobnost vnitřních světů člověka 17. a 20. století, všiml si jeho žití mezi póly „hmotného a duchového, časového a věčného, nekonečného a „toho, co Nic se nazývá“,“³² tj. obecně řečeno vnitřního napětí člověka. Mnohé citáty z Kalistovy *Tváře baroka*, kterých jsem zde použil, postihují podle mého mínění do značné míry sedmdesátá léta ve své rozpornosti, i když většina problémů by jistě zasluhovala důkladnější analýzu a následné korekce; mezi nimi především problém vytváření druhého, umělého světa v sedmdesátých letech, a následně to, co jej vymezuje a vytváří; umělých světů existovalo myslím vícero a pro mnohé subjekty byla znalost a pohyb v několika z nich dokonce i výhodná, protože jeden mohl být vyměněn za druhý podle toho, jak se střídaly režimy, resp. jak militantně se navenek projevovaly. K dořešení se potom nabízí i otázka komunikativnosti mezi světy (za podmínky, že tu takový proces neprobíhal latentně a projevoval se explicitně); dále ještě: co bylo podstatou takové komunikace, jakou měla funkci, zda probíhala intencionálně, nefiltrovaně atd. Některé otázky, na které se dostalo, ale nebyly (a zhusta ani nemohly být) dořečeny detailněji, zodpoví

28 Tamtéž, s. 145.

29 Tamtéž, s. 146–147.

30 Srv. např. Válka, J.: Barokní slavnosti, in: Kultura baroka v Čechách a na Moravě. Usp. Z. Hojda, Praha 1992, s. 53–63.

31 *Veliká noc*. Praha 1993, s. 45.

32 *Tvář baroka*. Cit. dílo, s. 152.

jistě v budoucnu Kalistovy paměti, jejichž značná část – jak již bylo konstatováno – zůstává dosud zapečetěna, a eventuálně také další zamyšlení, ke kterým Kalistův život i jeho rozsáhlý a mnohotvárný odkaz literární i historické vědě skýtají ještě mnoho příležitostí.³³

33 V současnosti se Kalistou více obírá historie, která se jeho odkaz snažila již dříve zhodnotit a začlenit do celkového kontextu vývoje historické vědy. Srov. Opat, J.: Zdeněk Kalista, doslov in: Tvář baroka. Praha 1992; Hojda, Z.: Zdeněk Kalista, umělec a historik, in: Kalista, Zd.: Cesta po českých hradech a zámcích. Praha 1993. Kalista-literát a nepřímo také Kalista-literární vědec na své zhodnocení doposud neprávem čeká, stejně jako dosud zůstává v rukopise značná část jeho spisů, které by dále rozhojnily naše znalosti o literatuře a kultuře barokní doby a o naší minulosti vůbec. Polistopadové reprinty jeho v cizině i doma vydaných prací pomáhají sice zaplnit ediční manko, uměle vytvořenou mezeru, způsobenou bezvýznamným zamlčováním lidí nepohodlných konsolidačnímu a pokračujícímu režimům; přesto nepřilíší útěšně vypadá vydávání Kalistových děl z pozůstalosti. Myslím totiž, že jen tehdy, když uvedeme v život všechny odborné práce vzniklé v té době (a pro ni charakteristické) a stejně až když bude čtenářům i kritické veřejnosti zpřístupněna veškerá ostatní literární produkce vznikající tehdy paralelně v několika řečištích (tj. exil, samizdat, „šedá zóna“, oficiální proud aj.), dokážeme posoudit období, jemuž je zasvěcena tato konference, se všemi proskribovanými barvami i odstíny – se všemi klady i převažujícími záporů, a zbavíme tak náš pohled na sedmdesátá léta a na společenský život té doby černobílého vidění.

Normalizační praxe a Lexikon české literatury

Období normalizace, jak se projevovalo na osudech české literatury a literární vědy, nemáme dosud mnoho prací. Pověštině se přitom soustřeďovaly na globální analýzy charakteristických jevů, nejčastěji jazyka (tzv. novořeči). Zřetelně však dosud chybí konkrétní literárněhistorické průhledy, které by sledovaly vývoj tvorby a kritiky v jednotlivých úsecích uvnitř tohoto časového období, stanovily rozdíly mezi nimi, popřípadě jejich dominanty. Chybí studie, které by zjišťovaly míru restriktivních opatření vůči autorům i dílům, hledaly hranice tehdejší ideové přípustnosti děl i publikačních možností vůbec (málokdo si uvědomoval, že se tehdy česká literatura ocitla takřka ve stejné situaci jako za Bachova absolutismu před sto dvaceti lety. V padesátých letech 19. století vycházel jediný časopis věnovaný domácí literatuře, Mikovcův Lumír, v období normalizace Literární měsíčník).

Mám k problematice normalizace přispět poznámkou o *Lexikonu české literatury*. Je to ovšem téma dílčí, malého svědeckého významu. Přesto se domnívám, že může alespoň troškou přispět k osvětlení vztahu tvůrčí složky se složkou dohlédací v tomto čase. K tomu je ovšem třeba alespoň v nejhrušších obrysech nastínit vývoj tohoto vztahu v celém čtyřicetiletém časovém úseku.

Prvním počinem po únoru 1948 byla krajní autorská redukce a zákaz publikování řady děl. Publikační možnosti se prakticky omezily na členy tehdejšího Svazu spisovatelů a na mladé ambiciózní začátečníky. Současně v tomto striktně vymezeném okruhu docházelo k prudké radikalizaci postojů, zejména mezi spisovatelé a ještě více mezi studenty humanitních oborů, které nezdůdka přesahovaly i záměry stranických orgánů – např. v radikálních odsudcích básníků Nezvala a Biebla za jejich poslední díla, ve vulgárně sociologickém přehodnocování české literatury studenty zejména v rozhlase – zpravidla analýzy literatury 19. století začínaly přehledem o stavu výroby, tzv. frézismus v poezii ap. Přes všechna omezení i vstřícný radikalismus docházelo i v průběhu padesátých let k četným publikačním aférám. O veškerém tištěném slově tehdy rozhodovaly bezprostředně stranické orgány a jakékoli publikační „přehmaty“ se řešily jednoduše kritikou a následnými kádrovými opatřeními vůči autorům. Zprvu se netýkaly ani tolik „buržoazních“ projevů, neboť ty se krátce po únoru neměly možnost veřejně projevovat, jako spíše levičáckého radikalismu a „chyb“ uvnitř marxistických postojů. Teprve postupně se začaly objevovat i protilehlé tendence, avšak praxe stále setrvala u tohoto elementárního zacházení s nepohodlnými publikacemi a jejich autory. Snad posledním takovým případem byl rozruch kolem Škvoreckého *Zbabělců*, postihující autora i kritiky, kteří se pozitivně o knize vyjádřili.

Uvolnění, které nastalo po odhalení stalinistických praktik, prokázalo neudržitelnost dosavadní praxe. Zavedla se cenzura a podstatná část veškeré odpovědnosti byla přenesena na ni a teprve následně, v případě obtíží, se politickým pracovníkům zodpovídali šéfredaktoři časopisů a nakladatelství, zatímco autoři se zpravidla již ocitli mimo hlavní hru. Jejich práce byly buď povoleny nebo ne, ale rekriminace až k nim nedolehly.

Po roce 1968 došlo k oficiálnímu zrušení cenzury a současně valná část literátů a publicistů byla zbavena publikačních možností. Takřka absolutní odpovědnost byla svěřena přímo vedoucím pracovníkům novin a nakladatelství. Volba padla přirozeně na ty, kdož byli zárukou ideové

neúchylnosti; hlavním úkolem nebyla podpora tvůrčích snah a uměleckých hodnot, ale střežení čistoty linie. Vskutku také tehdy nedocházelo ani k sociologickým primitivismům, ani k demonstrování holé ideovosti, ani k nejrůznějším excesům. To vše se ovšem dělo za cenu radikálního zúžení rozpětí, jakého dosáhla tvorba šedesátých let. Ne, že by tehdy nevzniklo žádné významnější dílo, ale ideálem zaručujícím odpovědným činitelům klid byla nevybočující prostřednost. Motorem těchto cenzurních zásahů pak často nebyla ani tolik sama ideová stránka věci, ale vnitřní nejistota a z ní pramenící strach, zvláště u těch méně dogmatických kurátorů, aby nedošlo k jakémukoli pochybení, strach z odpovědnosti. Domnívám se, že to byl také případ prvního dílu *Lexikonu*.

Nebudu se zabývat historií jeho vzniku. Je třeba jen říci, že koncepce *Lexikonu* se rodila v průběhu sedmdesátých let, že první díl byl vydán v polovině osmdesátých let. Jeho příprava proběhla bez jakéhokoli vnějšího zásahu, vydání však předcházela jedna závažná okolnost. Když se první díl už redakčně dokončil a začal tisknout, došlo k zastavení publikace *Slovníku Národního divadla*, připravovaného rovněž v Ústavu jeho Kabinetem pro studium českého divadla. V rejstříku jedné scénografické knihy se vyskytlo několik jmen zakázaných autorů, a to vyvolalo v Roce českého divadla zvýšenou aktivitu Ministerstva kultury. Vyžádalo si z nakladatelství reference o připravovaných publikacích k této příležitosti a tedy také o *Slovníku Národního divadla*. Vznikaly pochybnosti, proč se má psát jen o jednom, byť nejslavnějším divadle, z pochybností vzešly diskuse, ty vyvolaly ustavení komise v Ústavu, která měla *Slovník* prozkoumat. Nejprve navrhla vyškrtnout patnáct hesel a nakonec se usoudilo, že bude lépe *Slovník* nevydat vůbec.

To ovšem vzbudilo vážné obavy i o osud *Lexikonu*. A tak na poslední chvíli, už v náhledu, byla hesla prvního dílu podrobena vedením Ústavu revizi. Její hlavní motivací byl právě strach, aby se neopakoval případ divadelního slovníku i strach z dalšího maléru, který by vrhal nepříznivé světlo na ideové kvality Ústavu. Naštěstí *Lexikon* se neocitl ve středu tak různých zájmů jako *Slovník Národního divadla*, a tak jeho první díl prošel bez jakýchkoli konfliktů a dokonce jeho recenzent v Rudém právu mu vytkl, že opominul jednu ze základních zásad jakéhokoli slovníku, jeho oborovou úplnost. Mířil tím na tehdejší vedení Ústavu, které po dlouhých rozpacích přikázalo redakci vyloučit z *Lexikonu* heslo Václav Černý. Popravdě to byl jediný zásah do hesláře prvního dílu (heslo skutečně napsal Vladimír Forst, šifra nebyla fingovaná). Historie hesla je poněkud kuriózní. Konzultovalo se na různých místech od vedení Akademie až po ÚV KSČ a nikdo nechtěl říci rozhodné slovo (psal se už rok 1984). Nakonec se našli jacísi vysoce postavení funkcionáři stranického aparátu, kteří doporučili, aby se heslo vynechalo. S viditelnou úlevou připojil pak představitel společenských věd v Akademii svůj souhlas, ulehčilo se také vedení Ústavu. Vedle tohoto jediného zásahu do hesláře se veškeré další korekce týkaly podoby jednotlivých hesel, zvláště jejich charakteristik a bibliografie.

První zásadou redakce při koncipování *Lexikonu* byla jeho úplnost, tedy úkol obsáhnout i hesla autorů pšících a publikujících v zahraničí a přitom neopomenout nic podstatného v bibliografické části těchto hesel. Exulanti sice v *Lexikonu* zůstali, ale z jejich bibliografie se vyřadila díla vzniklá v exilu, některá hesla byla navíc i výrazně krácena (např. heslo Petr Den Přemysla Blažička). Takto upravená pojednání většinou jejich autoři odmítli podepsat, a tak je za ně signoval vedoucí redaktor díla Vladimír Forst. Nahodilost zásahů pak vedla k paradoxním situacím: zatímco u exulantů se vypouštěla jejich tvorba v cizině, u Bedřicha Fučíka, tedy autora žijícího doma, zůstala vyjmenována i díla zveřejněná v zahraničí. Zato i jeho heslo doznalo krácení. Do Blažičkova výkladu Lumíra Čivrného byla vsunuta věta o jeho neblahém působení v roce 1968 a naopak u hesla Akord se muselo u výčtu příspěvatelů vypustit jméno Jana Pilaře.

Nejvíce postiženo zůstalo heslo Jan Čep Jiřího Opelíka. Ze životopisu vypadly údaje o jeho životě v exilu, včetně sňatku, autorská charakteristika byla celá přepracována a jen některé věty po patřičné úpravě byly převzaty do definitivní podoby hesla. Tak Jiří Opelík původně napsal:

„Čep náleží mezi protagonisty české prózy třicátých let a obecně k nemnoha výrazným povídkářům moderní české prózy“. Po korekci text vypadá takto: „Čep tematicky náleží mezi prozaiky české vesnice počátku 20. století se zvláštním zaměřením na krátké literární útvary.“ Z literatury pak zmizel jediný, ale příznačný údaj: Sergej Machonin, V Paříži u Jana Čepa, Listy 1969, č. 12. V hesle o Ivanu Blatném dvojice Vlašín, Med došlo k jediné změně, ale stála za to. Původní text říkal: „Většinu svých básní lokalizoval Blatný do rodného Brna, jehož genius loci jej stále okouzloval.“ V *Lexikonu* věta končí lokalizováním básní do Brna a místo okouzlení geniem loci se objevilo strohé sdělení: „Emigrací se vyřadil z vývoje naší literatury“. V původním hesle Jiřího Opelíka o Josefu Čapkovi ve větě, která hovořila, že cílem utopických děl i publicistické činnosti ve dvacátých letech bylo „podpořit mladou československou státnost v duchu demokratických ctností a tolerantní humanity (vliv ideové autority T. G. Masaryka); autor tak činil persifláží negativních mravních principů ovládajících soudobou společnost, parodií snahy zlepšit svět revoluční cestou“, se text „vylepšil“ na konstatování, že Čapkova tvorba si kladla „otázku, zda je možno zachránit současný svět, zasažený krizí kapitalistické společnosti a ponechat člověku naději na budoucnost“. A ještě příklad jednoho hesla, a to původně rovněž Opelíkova. V profilu Karla Čapka je změn povícero, uvedu tři. Opelík napsal, že ve svých antifašistických dílech Karel Čapek znovu sáhl k formě alegorické morality, v *Lexikonu* se říká, že v těchto dílech je Čapek prost někdejší politické iluzivnosti. Když Opelík píše o pozitivních hodnotách nalézáných Čapkem v obyčejném dělném životě „nedirigovaném velkými ideovými koncepcemi“ jsou slova nedirigovaném velkými ideovými koncepcemi škrtnuta a nahrazena slovy „v duchu tehdejší Čapkovy životní filozofie“. A konečně Opelík napsal, že Karel Čapek svých styků využíval „k zvýšení prestiže mladého československého státu“, znění v *Lexikonu* praví, že je využíval „k hájení pozic buržoazního československého státu“.

Uvedl jsem několik ukázek změn v textové části hesel. Nejsou všechny, ale o moc více jich nebylo. Jistě bolestivější byly restrikce bibliografické, protože zasahují samy principy slovníkářské tvorby. Oproti tomu textové změny svým charakterem prokazují, co jsem se pokusil naznačit už dříve, že se sice snažily narychlo vyspravit ideovou stránku významnějších hesel, ale zároveň též svědčí o tom, že je diktoval spíše strach z možných následků, včetně zákazu publikace *Lexikonu* a obtíží Ústavu, než hluboké přesvědčení o chybnosti nebo ideové nesprávnosti té které věty.

Tři odlišné fáze vývoje socialismu znamenaly i tři rozdílné způsoby vztahu mezi tvůrčí složkou literatury a dohlédacími orgány. Jestliže první stadium tiskového dozoru reprezentoval politický pracovník, druhou cenzor, pak třetí nejrafinovanější šéfredaktoři a ředitelé. Nejrafinovanější byla tato etapa proto, že vytvářela napětí mezi řídicími orgány redakcí a jejich odbornou redaktorskou složkou i mezi redakcí a autory, a tak toto napětí přenášela z politické roviny do roviny profesní. Vytvářela zdání, že jde o otázky odborného rázu. Domnívám se, že toto rozdělení zájmu bylo jedním z cílů normalizační kulturní politiky. Mohla se vychloubat, že u nás neexistuje cenzura a přitom měla plně zajištěnu mnohem spolehlivější a operativnější kontrolu, než jakou mohla poskytnout cenzura a navíc se odehrávala přímo na místě u možných zdrojů všech obtíží, tj. v redakcích, institucích, vědeckých ústavech apod.

Autoři příspěvků

PhDr. Zora **Beráková**, Praha

PhDr. Jana **Borgulová**, Literárne a hudobné múzeum, Banská Bystrica

Doc. PhDr. Aleš **Haman**, DrSc., Pedagogická fakulta ZČU, Plzeň

PaedDr. Ivo **Harák**, Pedagogická fakulta UJEP, Ústí nad Labem

PhDr. Milan **Jankovič**, DrSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

PhDr. Pavel **Janoušek**, CSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Prof. PhDr. Milan **Jurčo**, CSc., Fakulta humanitných vied UMB, Banská Bystrica

PhDr. Tomáš **Kubiček**, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno

Mgr. Libor **Martinek**, Filozoficko - prírodovědecká fakulta SU, Opava

PhDr. Dagmar **Mocná**, Pedagogická fakulta UK, Praha

PhDr. Marie **Mravcová**, CSc., Filozofická fakulta UK, Praha

PhDr. Vladimír **Novotný**, CSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

Libor **Pavera**, Filozoficko - přírodovědecká fakulta SU, Opava

PhDr. Zdeněk **Pešat**, DrSc., Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha

PhDr. Vladimír **Pfeffer**, Filozoficko - přírodovědecká fakulta SU, Opava

PhDr. Milada **Písková**, CSc., Filozoficko - přírodovědecká fakulta SU, Opava

PhDr. Petr **Poslední**, Katedra slavistiky VU, Varšava

Doc. PhDr. Jiří **Rambousek**, CSc., Pedagogická fakulta MU, Brno

Jan **Rejžek**, Rádio Svobodná Evropa, Praha

PhDr. Richard **Svoboda**, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno

Doc. PhDr. Jaroslav **Toman**, CSc., Pedagogická fakulta JU, České Budějovice

Doc. PhDr. Jiří **Urbanec**, CSc., Filozoficko - přírodovědecká fakulta SU, Opava

PhDr. Věra **Vařejková**, CSc., Pedagogická fakulta MU, Brno

Doc. PhDr. Viera **Žemberová**, CSc., Filozofická fakulta UPJŠ, Prešov

REJSTŘÍK

- A**damec, Jiří 99
 Aischylos 50
 Albee, Edward 105
 Albrecht z Valdštejna 115
 Altmann, Jiří 45
 Amis, Kingsley 105
 Antalovská, Daniela 101
 Aškenazy, Ludvík 76–78
- B**adoučková, Jitka 44
 Bagha, Peter 112
 Bach, Alexander 132
 Bachelard, Gaston 52
 Balášová, Milena 98
 Ballek, Ladislav 112
 Bart, Ilja 45
 Barthes, Roland 9
 Bartoň, Pavel 100
 Bartůšek, Jan 121
 Bařinka, Rudolf 44
 Bastlová, Zdeňka 109
 Bařa, Tomáš 34
 Bednář, Kamil 108
 Bellingová, Vilma 105
 Benický (pracovník KV KSS) 113
 Bergman, Richard 100
 Bernardinová, Eva 80
 Bezouška, Martin 85, 87
 Bezruč, Petr 30, 34, 121
 Biebl, Konstantin 132
 Biřak, Vasil 98
 Binar, Vladimír 30, 33
 Bitnar, Vilém 125
 Blahynka, Milan 45, 46, 83, 109, 110
 Blatný, Ivan 48, 77, 107, 134
 Blažíček, Přemysl 133
- Bodenek, Ján 111, 113, 114
 Bodlák, Karel 45
 Boháč, Josef 98
 Bochořák, Klement 45
 Bondy, Egon 24, 79
 Boudník, Vladimír 108
 Bozděch, Václav 101
 Brabec, Jiří 60, 75, 92
 Bradáč, Ludvík 30
 Brandejs, Vladimír 45
 Brett, Vladimír 90
 Brežněv, Leonid Iljič 110
 Bridel, Fridrich 125
 Broch, Hermann 92
 Brousek, Antonín 57, 77
 Brukner, Jiří 77, 78
 Březina, Otokar 31
 Bunyan, John 10
 Buriánek, František 83, 107
 Byron, George Gordon 50
- C**amus, Albert 51
 Cervantes Saavedra, Miguel de 50
 Cieslar, Jiří 85, 88
 Cihlář, Michal 101
 Cincibuch, Petr 85
 Císařovský, Josef 100
- Č**apek, Jan Blahoslav 124, 125
 Čapek, Josef 62, 134
 Čapek, Karel 40, 43, 94, 134
 Čarek, Jan 59, 61
 Čech, František Ringo 100, 104
 Čejka, Jaroslav 46, 85, 87, 90
- Čeňková, Jana 20, 21
 Čep, Jan 31, 133, 134
 Černík, Michal 41, 45
 Černíková-Drobná, Jarmila 76
 Černín, Humprecht Jan 128
 Černoch, Karel 97
 Černý, František 108
 Černý, Václav 91, 118, 124, 125, 133
 Červenka, Jan 79
 Červenka, Miroslav 68, 108, 109
 Červenková, Jana 60
 Čivrný, Lumír 77, 78, 133
 Čort, Antonín 83
 Čulík, Jan 75
- D**aňek, Ludvík 10
 David, Michal 100
 Deml, Jakub 30, 31, 33, 34, 107
 Den, Petr 133
 Doctorow, Edgar Lawrence 106
 Dokoupil, Blahoslav 20, 24, 84
 Dorůžka, Lubomír 102
 Dorůžka, Petr 104
 Doskočilová, Hana 80
 Dostál, Vladimír 19
 Drda, Miloš 105, 106
 Drda, Vlastimil 105, 106
 Dubček, Alexandr 99
 Dudáček, Miroslav 100
 Durasová, Marguerite 106
 Dušek, Dušan 71
 Dvořák, Ladislav 77–79
 Dvořák, Vladimír 98
 Dvorský, Ladislav 76, 77

Dvořák, Milan 102

Eco, Umberto 121

Einstein, Albert 129, 130

Erben, Václav 10, 11, 13

Falada, Václav 85

Farlinghetti, Lawrence 105

Farský, Vladimír 44

Fencel, Jaroslav 107

Fiala (JUDr., vyšetřovatel) 105

Fidelius, Petr 58, 63

Filip, Ota 21

Filipec, Jan 120

Fischerová, Viola 6

Florian, Miroslav 44, 54, 109

Foglar, Jaroslav 77

Fojtík, Jan 59, 79

Forman, Miloš 28, 97

Forst, Vladimír 133

Fowles, John 106

Frank, Karl Hermann 115

Franková, Hermína 76–78, 80

Frazer, James, George 52

Frič, Martin 39

Frýbová, Zdena 40

Fučík, Bedřich 31, 32, 34, 48, 133

Fučík, Julius 55

Fuchs, Ludovít 111

Fuks, Ladislav 14–19, 95

Gagarin, Jurij 56

Gajdar, Arkadij 67

Galík, Josef 127

Garaudy, Roger 59

Gaydečka, Dimitrij 101

Gide, André 51

Giergielová, Jana 100

Ginsberg, Allan 105

Goethe, Johann Wolfgang 50

Gogol, Nikolaj, Vasiljevič 94

Golding, William 106

Gott, Karel 99, 100

Gottwald, Klement 12

Greene, Graham 106

Gregor Tajovský, Jozef 111

Grögerová, Bohumila 77

Gross, František 48

Gruša, Jiří 60, 77

Hácha, Emil 116, 117

Háj, Felix 108

Hájek, Jiří 11, 12, 22, 85, 92, 107, 108

Hájek, Petr 85

Halas, František 30, 44, 107–109

Halas, Jan 18, 19

Haloun, Karel 101

Haman, Aleš 75

Hamanová, Růžena 74, 75

Hammel, Pavol 100

Hanč, Jan 48

Hannig, Petr 100

Hanzálková, Jarmila 44, 45

Harvát (řed. Středoslov. nakladatelství) 113

Hauková, Jiřina 48–49

Havel, Jiří 76, 77

Havel, Václav 79, 105, 118

Hazard, Paul 58

Heger, Vladimír 110

Hejda, Jiří 108

Hejtná, Olga 80

Helus, Zdeněk 65, 66

Herbert, George 51

Herbert, Zbigniew 53

Hercíková, Iva 80

Heřman, Zdeněk 64, 70, 77, 79, 108

Heřtová, Jana 41

Hilčr, Jindřich 79

Hiršal, Josef 28, 60, 77, 78

Hlavsa, Oldřich 45

Hložek, Stanislav 100

Hojda, Zdeněk 130, 131

Holan Rovenský, Václav 128

Holan, Vladimír 44

Holub, Miroslav 44, 52, 53

Holý, Jiří 75, 109

Hons, Václav 44, 45, 100, 121

Horáček, Zdeněk 108

Horelová, Eliška 80

Hornák, Pavel 100

Hořec, Jaromír 75, 128

Hořejší, Jindřich 109

Hostovský, Egon 108

Houba, Karel 23

Hozák (řed. Středoslov. nakladatelství) 113

Hrabák, Josef 125–127

Hrabal, Bohumil 6–9, 32, 34, 103, 108

Hrabě, Václav 46, 84, 86

Hromádka, Jiří 100

Hrubín, František 77

Hrůz, Peter 112

Hrzalová, Hana 23, 84, 85, 88, 89, 92

Hudeček, František 48

Hůlka, Alois 45

Huňát, Čestmír 105, 106

Huptych, Miroslav 53

Hurychová, Eva 100

Hus, Jan 28, 56

Husák, Gustáv 97, 106, 110

Chaloupka, Otakar 59, 65–72, 77, 78, 80

Chalupecký, Jindřich 48, 49, 103

Chvatík, Květoslav 75, 92, 93, 96

Ionesco, Eugene 106

Istlerová, Clara 45

Janeček, František 100, 101

Jankovič, Milan 68

Janouch, František 106

- Jařab, Josef 103
 Ječný, Václav 44, 45
 Jedlička, Josef 21, 95, 96
 Jelen, Josef 44
 Jelínek, Antonín 17, 18
 Jessenius (Jesenský), Jan 11
 Jičínský, Zdeněk 121
 Jirous, Ivan Martin 79
 John, Jaromír 109
 Juga, Stanislav 41
 Jung, Carl Gustav 52
 Jungmann, Milan 24, 86, 87, 91–96
 Jurčo, Milan 64, 74, 111, 112
- K**afka, Franz 51
 Kainar, Josef 48, 53, 98, 117
 Kainarová, Alice 117
 Kalandra, Závíš 22
 Kalista, Zdeněk 123–131
 Kaplan, Karel 98
 Kapoun, Karel 78
 Karel IV. 125
 Karvaš, Peter 35–38
 Kasáč, Zdenko 111
 Kasík, Pavel 83
 Kästner, Erich 67
 Kaucký, Jindřich 102
 Kazantzakis, Nikos 51
 Kladiva, Jaroslav 6
 Klátík, Zlatko 68, 69, 70, 72
 Klempř, Jaromír 100
 Klevis, Vladimír 80
 Klevisová, Naďa 41
 Klíma, Ivan 59, 60, 77, 78, 79
 Kliment, Alexandr 77, 78, 79
 Klouda, Jiří 116, 117
 Kocourek, Vítězslav 76
 Kohout, Pavel 79
 Kojzar, Jaroslav 117
 Kolár, Jaroslav 125
 Kolárová, Jaromíra 40–43
 Kolář, Jiří 48, 53, 60, 77, 78
 Komenský, Jan Amos 10, 12
- Kopál, Ján 69, 70
 Kopecský, Milan 125
 Körner, Vladimír 10, 11
 Kořán, Jaroslav 103, 104
 Kořenský, Jan 118
 Kosík, Karel 84
 Kosková, Helena 92
 Kostrhun, Jan 23, 87, 94
 Kotvald, Petr 100
 Kouřil, Vladimír 105, 106
 Kováč, Dušan 71
 Kováč, Mikuláš 112
 Kováček, Marián 112
 Kováček, Peter 111, 112
 Kovář, Pavel 44
 Kovařík, Petr 83
 Kovtun, Jiří 93
 Kozák, Jan 59, 75, 79, 89, 96, 118
 Kožmín, Zdeněk 76, 107, 108, 110
 Král, Fraňo 67
 Král, Petr 93
 Kratochvíl, Antonín 125
 Kratochvíl, Miloš Václav 10, 12
 Kratochvíl, Miroslav 99
 Kraus, Arno 45
 Krautgartner, Karel 97
 Krémář, Eduard 105
 Kremerová, Zuzana 85
 Krobot, Ivo 103
 Kryl, Karel 97
 Kryštofek, Oldřich 78
 Křenek, Petr 80
 Křesadlo, Jan 93
 Křivánek, Tomáš 105, 106
 Křivánek, Vladimír 20
 Kříž, Ivan 10
 Kubín, Václav 46
 Kubišová, Marta 97
 Kubka, František 10
 Kudeřková, Maruška 115–117
- Kuhnert, Adolfo Arthur 109
 Kundera, Ludvík 103
 Kundera, Milan 93, 95, 118
- L**aufer, Josef 99, 101
 Lennon, John 104
 Leopold I. 128
 Lhoták, Kamil 48
 Lhotová, Dagmar 77
 Liehm, Antonín Jaroslav 26
 Linhartová, Věra 93
 Linková, Michaela 100
 Liška, Pavel 99
 Lopatka, Jan 24, 93
 Lukášová, Elen 100
 Lukeš, Jan 24, 41, 82–90
 Lukešová, Milena 80
 Lukianos 50
 Lynch, David 101
- M**acek, Emanuel 129
 Macura, Vladimír 83, 84, 109
 Magomajev, Muslim 99
 Mácha, Karel Hynek 129
 Machala, Lubomír 20, 76
 Machek, Jaroslav 100
 Machonin, Sergej 134
 Majerová, Marie 67
 Marčok, Viliam 111
 Marek, Vlastimil 106
 Marie Elekta Ježíšova 125
 Maršíček, Vlastimil 76
 Marx, Karel 88
 Masaryk, Tomáš Garrigue 115, 116, 117, 134
 Matysová, Helena 100
 Mauriac, Claude 106
 Med, Jaroslav 134
 Melen, Josef 100
 Merhaut, Luboš 8
 Měšťan, Antonín 76, 93
 Michal, Karel 10, 11
 Michna z Otradovic, Adam

- Václav 127
 Mikovec, Ferdinand 132
 Mikulášek, Bohuslav 30
 Mikulášek, Oldřich 77, 78
 Miller, Arthur 106
 Minařík, Pavel 99
 Mišianik, Ján 125
 Mládek, Ivan 100
 Mlchová, Jana 104
 Mohr, Zdeněk 107
 Mohyla, Otakar 107
 Mokoš, Jozef 112
 Moldanová, Dobrava 84
 Monsport, Josef 105
 Moravcová, Jana 44, 45
 Moric, Rudo 73
 Mrázková, Dana 80
 Mrvka, Antonín 107
 Muchová, Markéta 100
 Mukařovský, Jan 68
 Müller, Miroslav 100
 Murgaš, Emil 113
- N**
 Neff, Vladimír 10, 11, 108
 Nejedlý, Zdeněk 88
 Nepomucký, Jan 11
 Nesvadba, Josef 20–25
 Nesvadba, Miloš 76
 Neumann, Stanislav Kostka 46, 88
 Nezkusil, Vladimír 59, 65, 66, 68–72
 Nezval, Vítězslav 30, 44, 109, 132
 Nietzsche, Friedrich 97
 Nikolskij, Sergej 51
 Nobel, Alfred 103, 110
 Noge, Július 69, 70
 Nohejl, Bohumil 62
 Novák, Ladislav 107
 Novák, Pavel 119
 Nováková-Renčová, Zuzana 60, 76, 77
 Novotný, Antotnín 22
- Novotný, Vladimír 21, 24, 83
 Nový, Oldřich 39
- O**
 Odehnal, Ivo 52
 Okudžava, Bulat 104
 Opat, Jaroslav 131
 Opelík, Jiří 133, 134
 Oslzlý, Petr 103
 Ouřadová, Dagmar 23
- P**
 Palach, Jan 28
 Páral, Vladimír 46, 94
 Pašková, Věra 107
 Pátek, Arnošt 100
 Patočka, Jan 124
 Patrasová, Dagmar 101
 Pavel, Ota 32
 Pazourek, Vladimír 59, 79
 Pekárek, Václav 107
 Pekař, Josef 108, 124, 128, 129
 Pelc, Jaromír 85, 86
 Pelc, Jan 93
 Penk, Michal 100
 Pergner, Eduard 100
 Perstická, Dagmar 76
 Peterka, Josef 44–47, 51, 83–85, 87, 89, 90, 92
 Petrmichl, Jan 109
 Petrů, Eduard 20
 Pezlár, Eudovít 114
 Pfeffer, Václav 121
 Pífkó, Henrich 69, 70
 Píchová (JUDr., soudkyně) 105
 Pilarová, Eva 99, 100
 Pilař, Jan 44, 51–55, 89, 109, 133
 Pistorius, Vladimír 76
 Pleva, Josef Věromír 67
 Plintovič, Ivan 111
 Plívová-Šimková, Věra 80
 Pludek, Alexej 96
 Poděbrad, Jiří z 11, 12
 Podhradská, Marta 73
- Pochop, Zdeněk 78, 79
 Polák, Josef 59
 Poliak, Ján 69, 70
 Poliaková, Blanka 112
 Poštolková, Běla 120
 Pražák, Albert 109
 Pribicer, Jakub 111
 Procházka, Jan 59, 60, 76, 77, 78
 Procházková, Iva 78
 Procházková, Lenka 94
 Příbšský, Václav 80
- R**
 Radoměřská, Maryna 39
 Rafaj, Oldřich 41
 Rajman, Jan 30
 Rambousek, Jiří 107
 Rambousková, Soňa 107
 Reitmannová, Jaroslava 60
 Rejžek, Jan 83, 97
 Renč, Václav 61, 77
 Rezek, Petr 100
 Rezek, Petr 103
 Richterová, Sylvie 92
 Rorty, Richard 96
 Roth, Pavel 100
 Rotrekl, Zdeněk 93, 124
 Rudolf, Stanislav 62, 80, 94
 Ryba, Bohumil 124
 Rybák, Josef 55, 107
 Rytíř, Zdeněk 97
 Rzounek, Vítězslav 21–23, 59, 84, 85, 88, 89, 92, 108, 109, 118, 127
- Ř**
 Řebíček František 100
 Řídký, Oto 44, 45
 Říha, Bohumil 12, 13, 58, 59, 62, 79, 94, 96
- S**
 Sabatier, Robert 106
 Seifert, Jaroslav 44, 75, 77, 78, 103, 107
 Sekora, Ondřej 61, 62

- Shakespeare, William 50
 Shelley, Mary W. 51
 Shelley, Percy Bysshe 50
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper 50
 Schaller, Helmut 60
 Schneider, Jan 97
 Sidon, Karol 79
 Sillitoe, Alan 106
 Sirotek, Petr 101
 Sivek, Alois 107
 Skácel, Jan 44, 79
 Skála, Ivan 45, 51, 54, 55, 89, 109, 110, 118
 Skalka, Miloš 100
 Skalník, Josef 101, 105, 106
 Skarlant, Petr 44–47, 86
 Skilling, Gordon 106
 Slabý, Zdeněk Karel 76–78, 80
 Sliacky, Ondrej 71–73
 Slomek, Jaromír 110
 Slováček, Felix 101
 Smolík, Jakub 100
 Smrkovský, Josef 99
 Sofokles 103
 Sochová, Zdena 120
 Sojka-Ořešník, Spytihněv 26
 Soldán, Ladislav 83
 Solivajsová, Zlata 111, 113, 114
 Solženicin, Alexandr 25
 Sontagová, Susan 106
 Srp, Karel 102–106
 Srp, Karel Jr. 103
 Stachová, Monika 100
 Stalin, Josif Vissarionovič 110
 Stanislavová, Zuzana 71–74
 Stanovský, Vladislav 60, 77–79
 Stejskal, Václav 59, 79
 Steklač, Vojtěch 80
 Stibořík, Vladimír 105
 Stich, Alexandr 119
 Stoppard, Tom 106
 Středa, Ludvík 76
 Studený, Josef 30
 Stýblová, Valja 40, 41
 Styron, William 106
 Suchl, Jan 80, 110
 Svejkovský, František 125
 Svoboda, Jiří 107
 Svoboda, Jiří Václav 44
 Svoboda, Karel 100
 Svozil, Bohumil 107
 Sýs, Karel 45, 46, 83, 85, 87, 89
 Szymborska, Wislava 53
 Šafránek, Ota 77
 Šajner, Donát 44, 45
 Šalda, František Xaver 34, 44, 129
 Šerberová, Alžběta 85
 Šerík, Zdeněk 45
 Šiktanc, Karel 59, 60, 77, 78
 Šimon, Jan 55, 56
 Šimon, Ladislav 112
 Školaudy, Vlastimil 45
 Škvorecký, Josef 22, 26–29, 106, 132
 Šlitr, Jiří 24
 Šmahelová, Helena 60
 Šmihla, Štefan 112
 Šotola, Jiří 10–12
 Špirit, Michael 8
 Špirk, Viktor 105
 Šplíchal, Josef 44
 Šrut, Pavel 77, 78
 Štaidl, Ladislav 100
 Štědroň, Jiří 99
 Štiavnický, Ján 70
 Štilla, Miloš 111
 Štindl, Ondřej 100
 Štoll, Ladislav 92, 107, 118
 Štroblová, Jana 76, 77
 Štrougal, Lubomír 110
 Štuka, Ivo 76, 77
 Švagera, Josef 98
 Švejda, Jiří 94
 Tarasová, Irena 113
 Taufer, Jiří 44, 55, 90, 107
 Teige, Karel 107, 108
 Těšitelová, Marie 121
 Tichá, Zdeňka 125–128
 Tichý, Jaroslav 76–79
 Točků, Jaroslav 107
 Tofi, Sagvan 100
 Toman, Jaroslav 79
 Trávníček, Jiří 76, 110
 Trefulka, Jan 76, 77, 79
 Trnka, Jiří 62
 Tučná, Eva 72, 74
 Twain, Mark 67
 Uhlířová, Marie 20–22
 Updike, John 104, 106
 Urbanec, Jiří 95
 Urbanová, Svatava 74, 79
 Vacková, Růžena 124
 Vaculík, Ludvík 79
 Vágner, Karel 100
 Vachulová, Klára 117
 Válek, Vlastimil 107
 Valeník, Jaroslav 44
 Válka, Josef 126, 127, 130
 Valouch, František 44
 Vančura, Vladislav 109
 Vaněk, Karel 110
 Vařejková, Věra 61, 78, 107
 Vašica, Josef 124, 125
 Vášová, Alta 73
 Vávra, Vítězslav 100
 Veselý, Josef 72, 73
 Vinař, Josef 76, 77
 Vladislav, Jan 60, 76–79
 Vlach, Karel 97
 Vlašín, Štěpán 41, 83, 107, 108, 134
 Vlašínová, Drahomíra 17

- Vlček, Jaroslav 109
 Vlček, Josef 103
 Vodička, Stanislav 30–34
 Vokolek, Vladimír 31
 Volný, Zdeněk 23
 Vondráčková, Helena 99
 Vonnegut, Kurt 104, 106
 Voráček, Jaroslav 62, 63, 65–67, 71, 77, 80
 Voskovec, Jan 107
 Vrba, Jan 32
 Vrbová, Alena 45
 Vrchlický, Jaroslav 34
 Vysockij, Vladimír 104
- W**agner, Richard 103
- Weil, Jiří 107
 Weiner, Richard 107
 Werich, Jan 62, 77, 79, 107, 108
 Wolker, Jiří 125
- Z**agorová, Hana 100
 Zahradníček, Jan 31, 107
 Zahradník, Osvald 112
 Zapletal, Zdeněk 107
 Zápotocký, Antonín 10
 Zappa, Frank 104
 Závada, Vilém 44
 Zdislava z Lemberka 125
 Zejda, Radovan 30, 32
- Zelenka, Horymír 45
 Zelenka, Miloš 110
 Zelený, Luboš 44
 Zelinský, Miroslav 20, 110
 Zeman, Miloš 108
 Zinnerová, Markéta 80
 Zítková, Irena 83–85
 Zmožek, Jiří 97
 Zykmund, Václav 108
- Ž**áček, Jan 12
 Žáček, Jiří 46
 Žantovská, Hana 117
 Železný, Ivo 43
 Žváček, Dušan 45

Normy normalizace

Sborník referátů z literárněvědné konference
38. Bezručovy Opavy (11. - 13. 9. 1995)

Redigoval a jmenný rejstřík sestavil Jan Wiendl

Vydaly Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha a Slezská univerzita, Opava

Vytiskl Apro, Bruntál

Vydání první

12/16

Stran 143

Sazba: Levap

Náklad 200 výtisků

ISBN 80-85778-17-3 (pro: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

ISBN 80-85879-46-8 (pro: Slezská univerzita, Opava)

Praha - Opava 1996

Ú
Č
S
L

V

4223