

Časopis

květen

**Ústav pro českou literaturu AV ČR
Slezská univerzita**

Obsah

ČASOPIS KVĚTEN A JEHO DOBA

**Sborník materiálů z literárněvědné konference
36. Bezručovy Opavy (15. - 16. 9.1993)**

**Ústav pro českou literaturu
Slezská univerzita**

Praha - Opava 1994

ČASOPIS KVĚTEN A JEHO DOBA

Společné vydání s literárními časopisy
36. Bělohorský (12. - 16. 1993)

Číslo pro čtenářskou besedu
26. 11. 1993

V 3934



1100/94



Obsah

Blahoslav Dokoupil Časopis Květen a jeho doba	9
I	
Zdeněk Pešat Časopis Květen a jeho hodnocení	13
Jiří Rambousek O jednom motivu básníků všedního dne	17
Vladimír Papoušek Existenciální fenomén v tvorbě spisovatelů kolem časopisu Květen	22
Jiří Urbanec Racionalita v poezii Miroslava Červenky a Miroslava Holuba	28
Michal Bauer Vztah vědy a umění v teoretických člancích Miroslava Holuba	32
Vladimír Macura Neznámý básník Května - Jaromír Jermář	36
Iva Málková "Všední den" v poezii a písňových textech	41
Blahoslav Dokoupil Josef Vohryzek a jeho kritická recepce české prózy na stránkách Května	45
Jiří Svoboda Román Karla Ptáčníka Město na hranici	50
Alena Hájková Oleg Sus o humoru v Květnu	54
Jiří Skalička Satira v Květnu	56

Milada Písková Časopis Květen a slovenská literatura	59
Viera Žemberová Mladá tvorba v súvislostiach	64
Jaromír Slomek Co zbylo z Května?	68
 II	
Libor Pavera Časopis Červený květ (v letech 1956 -1958)	73
Věra Vařejková Start Zlatého máje	77
Svatava Urbanová Proměna dětského aspektu v tvorbě padesátých let	81
Naděžda Siegllová Kritika a teorie literatury pro mládež v Hostu do domu druhé poloviny padesátých let	85
Ladislav Soldán Oleg Sus a ti druzí	89
Pavel Pešta Než přišli Bubáci	94
Vladimír Novotný Neznámý román všedního dne	101
Ivo Harák Básnické juvenilie Milana Kundery	107
Drahomíra Vlašínová Poezie Oldřicha Mikuláška v období Května (1955 -1959)	113
Antonín Satke Ztracené a obnovované cesty v tvorbě Františka Lazeckého	116

Blažoslav Dinková

Časopis Květen a jeho dílo

Kvůli své literárněvědné kardinální vlně básníka Rudolfa Opavského v prostředí svých literárních aktivit byl k jednorázovému výstupu svého básnického díla povinen především v letech 1945-1948 a po různých podobných letech přelomu 20. a 30. let dvacátého století. Jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen (1955-1961) a v časopise Časopis Květen a jeho dílo, které vyšlo v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě.

Bylo by správné domnívat se, že jako literární vědec, který se věnoval práci básnické, věnoval se i práci jako básník, vypočetl se s vlastní literární tvorbou, která se vyvíjela nad květen a jeho dílo, v rámci svých literárních aktivit. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě.

Dílo básně květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě. Květen a jeho dílo bylo publikováno v časopise Květen a jeho dílo, který vyšel v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě.

Časopis Květen a jeho dílo byl publikován v letech 1955-1961 pod patronací Státního ústavu pro vědu, vzdělávání a kulturu v Československu, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a jeho vliv na literaturu v Opavě.

Miloslav Štípl Časopis Křtiny a staročeská literatura	25
Václav Zoubek Mládí tvůrce v rámcích školy	64
Jaroslav Blahný Dejiny a Křtiny	68
II	
Ladislav Pávek Časopis Černý kůň (z let 1966 - 1970)	73
Václav Mlýnský Dvůr Zlatého sedla	77
František Čížek Přemyslův dvůr na úpatí v první polovině let	81
Radmila Štejnkalová Kritika v teorii literatury proměněná a hledání do minulosti 60 let pedagogické práce	85
Jaroslav Křížek Časopis a jeho život	89
Josef Janda Některé problémy	94
Stěpan Štejnkal Některé otázky vědecké práce	101
Jan Hájek Stavba jazyka Milosla Koudry	107
František Václavík Problematika Mikulášky v období Nováky (1970 - 1979)	113
Josef Janda Časopis a jeho život v době první republiky	116

Blahoslav Dokoupil

Časopis Květen a jeho doba

Každoroční literárněvědné konference v rámci festivalu Bezručova Opava se v posledních letech soustřeďovaly k jednotlivým etapám vývoje české literatury po druhé světové válce. Po období 1945-1948 a po raných padesátých letech přišla v 36. ročníku Bezručovy Opavy na řadu druhá polovina padesátých let s dominujícími vývojovými impulsy časopisu *Květen* (1955-59). Konference **Časopis Květen a jeho doba** se konala v tradičním termínu 15. a 16. září 1993 pod patronací Slezského muzea v Opavě - Památníku Petra Bezruče, Ústavu pro českou literaturu AV ČR v Praze a Brně a Slezské univerzity v Opavě.

Bylo by zpozdilé domnívat se, že jedna literárněvědná konference navštívená zhruba třemi desítkami účastníků se jednou provždy vypořádá se všemi literárněhistorickými otázkami, které se vynořují nad *Květem* a obdobím, v němž vycházel. Jak ukázala diskuse, účastníci konference se především neshodli v hodnocení samotného *Května* a jeho významu pro vývoj české literatury. *Zdeněk Pešat* v úvodním vystoupení a *Miroslav Červenka* v několika improvizovaných vstupech poukazovali na nutnost hodnotit snažení „květnácké“ skupiny s vědomím dobových kulturních i politických souvislostí. Zdají-li se nám dnes teoretické postuláty i tvorba ze stránek *Května* málo průbojně či příliš poplatné své době, musíme brát v úvahu i překážky, které museli mladí autoři krok za krokem překonávat - tlak stranických orgánů a jejich převodové páky Svazu čs. spisovatelů, cenzurní zákazy, kádrové postihy apod. V *Květnu* možná není uloženo mnoho trvalých hodnot a jeho přispěvatelé podléhali mnoha iluzím, ale přesto i zásluhou *Května* vypadala česká literatura po čtyřech letech jeho vycházení úplně jinak než v roce 1955. Druhý, víceméně prezentistický pól v pohledu na *Květen* představoval příspěvek *Jaromíra Slomky* provokativně nazvaný *Co zbylo z Května?* Slomek položil důraz spíše na slabiny a omyly „květnáckého“ programu a vyslovil názor, že to, čím příslušníci generace skutečně překročili svou dobu, vznikalo vlastně mimo tento program, ne-li přímo v rozporu s ním.

Další průběh konference dal po mém soudu za pravdu spíše prvnímu z obou názorů. Ukázalo se mimo jiné, že *Květen* nebyl po celou dobu svého vycházení jeden a tentýž, že zvláště v jeho třetím ročníku, v němž mohla redakce s kruhem spolupracovníků nejlépe realizovat své představy, se najdou příspěvky zajímavé i po letech nejen pro literární historiky a že *Květen* byl v jistém smyslu i průsečíkem obecnějších a dlouhodobějších vývojových tendencí. Z tohoto hlediska pokládám za zvlášť inspirativní vystoupení *Vladimíra Papouška*, který se zabýval existenciálními fenomény v tvorbě literátů kolem *Května*. *Jiří Rambousek* zase poukázal na souvislosti mezi poezií *Května* a tvorbou I. Blatného, J. Ortena a básníků sdružených kolem sborníků *Ohnice*. Několikrát během jednání zaznělo, že na své docenění stále ještě čeká poezie Josefa Bruknera, z kritiků *Května* se dostalo pozornosti Josefu Vohryzkovi. *Vladimír Macura* vyzvedl ze zapomenutí básně *Jaromíra Jenmáře*, jež ve své době vzbudily dnes už těžko pochopitelnou polemickou odezvu, a *Milada Písková* připomněla spolupráci slovenských autorů s *Květem*.

Větší část příspěvků se netýkala časopisu samotného, ale často i z nich bylo patrné, že *Květen*

svými podněty napomáhal názorovému a uměleckému zrání osobností, které pak významně rozšiřovaly možnosti české literatury: frekventovaná byla na konferenci jména Olega Suse (zejména v příspěvcích Pavla Pešty, Ladislava Soldána a Aleny Hájkové), Miroslava Holuba (*Michal Bauer, Jiří Urbanec*), Oldřicha Mikuláška (*Miroslav Zelinský, Drahomíra Vlašínová*), J. R. Picka (*Jiří Skalička*). Značná pozornost byla věnována literárním časopisům daného období: slovenské Mladé tvorbě (*Viera Žemberová*), Hostu do domu (*Naděžda Siegllová*), Červenému květu (*Libor Pavera*), Zlatému máji (*Věra Vařejková*). Zajímavým srovnáním poezie všedního dne s písněmi z dobové soutěže Hledáme písničku pro všední den oživila konferenci Iva Málková. Vladimír Novotný rekonstruoval osudy jednoho nevydaného románu A. C. Nora, Svatava Urbanová se zabývala proměnami tzv. dětského aspektu v dobové literatuře pro mládež i pro dospělé, regionální zřetely vnesly na jednání příspěvky Antonína Satkeho a Edmunda Rosnera.

Zdeněk Pešat

Časopis Květen a jeho hodnocení

Některé pokusy z posledních let o hodnocení časopisu Květen a prací jeho autorů mi vybavily kafkovskou konferenci v Liblicích v roce 1963. Tam zvláště němečtí účastníci zasedání hromadili své výhrady ke Kafkovu dílu. Z české strany se k nim přidal Pavel Reimann, když konstatoval, že Kafka „při mučivém hledání pravdy a v úsilí o její umělecké vyjádření utrpěl porážku“. Eufemicky tím opsal názor, že spisovatel nebyl schopen se rozejít se svou třídou, že - jak se tehdy často o autorech minulosti, třeba i 19. století, říkalo - nepochopil historickou úlohu dělnické třídy. Mám-li v tomto duchu vyjádřit, co se tu a tam o Květnu praví dnes, pak analogie nabízí výrok, že Květen a jeho autoři prohráli, protože nedovedli vykročit z bludného kruhu socialismu. Obě tvrzení jsou pochybená hned ze tří důvodů.

První důvod ukazuje na nepochopení samé podstaty literatury a jejího poslání ve společnosti. Vždyť právě díky tomu, že Kafka „prohrál“, mohl vytvořit to, co vytvořil. Kdyby byl „vyhrál“, měli bychom možná dva Olbrachty, jednoho písničho německy a druhého česky, ale žádného Kafku, neboť v umění neplatí to, co ve vědě, že totiž neobjeví-li něco ten, objeví to onen - dneska ostatně nejčastěji celý tým -, neboť se na to přijít musí. Byla to zvláštní posedlost diktovaná strachem z nových hodnot, jež by snad mohly narušit pevně fixovanou dobovou literární normu, která stále znovu probouzela představu, že mnohostrannost literatury, její široké stylové i žánrové rozpětí (když už ne ideové), základní to znak normálně fungující literatury, je cosi, čemu je třeba zabránit, co je třeba regulovat, svádět do jednoho řečiště. Obdobně falešné je uplatnění takového pojetí funkce literatury i ve vztahu k časopisu Květen. Kdyby jeho autoři zavčas pochopili, že žijí jen iluzím, které je třeba zahodit čím dříve tím lépe, setřel by se pravděpodobně rozdíl mezi generací Května a následujícími ročníky autorů kolem Tváře a Sešitů a dost možná, že bychom neměli ani Lustiga, ani Holuba, ale zato o jednu politickou stranu navíc, soudě alespoň podle vývoje některých autorů Tváře. U kořene takovýcho hodnotících postojů je scestný názor, že jen „správná“ idea může zrodit „správnou“ literaturu a že vůbec existuje „správná“ literatura. Ve skutečnosti to bývá nezdědka naopak, ale ani to není celá pravda, protože hodnota uměleckého díla nezáleží ani tolik na jakékoli ideji, jako spíše na tom, jak se s ní zachází.

Druhý důvod, proč soudy o Kafkovi a Květnu jsou bludné, záleží v tom, že místo vnitřních kritérií přikládají na literaturu mimoestetická měřítká. Ne že by politický nebo morální aspekt měl být z hodnocení umění zcela vyloučen, ale i on musí být konformován s estetickými měřítky. Jinak zůstane příliš hrubým rastrem, jenž nerozlišuje mezi uměním a skutečností.

Konečně třetí nepřiměřenost uvedených tvrzení záleží v jejich ahistoričnosti. V obou případech se na tvůrčí práci přikládají měřítká, která nevyvěrají z nitra daného času, ale byla ex post vytvořena v jiné době a za jiných okolností a uplatňují se zpětně. I V. Havel, který v zářijovém čísle Května z roku 1956 přednesl své výhrady k programu všedního dne, nezpochybňoval samotné cíle, nežádal jejich opuštění, ale scházelo mu stanovisko ke dvěma principiálním problémům tehdejší literatury. Předně žádal vyjasnit poměr k socialistickému

realismu, zda své práce autoři Května pokládají za jeho součást, nebo se bojí vyjádřit s ním nesouhlas. Poukázal přitom na V. Nezvala, jenž nedávno otevřeně odmítl ždanovské teorie. Druhá, podstatnější Havlova připomínka se týkala vztahu básníků Května k modernímu umění, zejména ke Skupině 42, jejíž postupy jsou poezii všedního dne blízké. V programu není o ní sebemenší zmínka, což opět vzbuzovalo v Havlovi dojem, že se o Skupině mlčí úmyslně. V odpovědi se M. Červenka nezmínil o vztahu Května k socialistickému realismu a ve věci Skupiny 42 zdůraznil, že se o ní v stati mlčí nikoli z vypočítavosti, nebo dokonce strachu, ale z malé znalosti problematiky. Cítí potřebu analýz v tomto směru, ale soudí, že nevyvolají změnu v základním životním postoji generace. Mimochodem, bylo by velice zajímavé sledovat vztah autorů Května ke Skupině 42. V témže čísle co Havel,¹ otiskl své poznámky o poezii M. Holub.² Cituje verš z Blatného (bez udání autora, jméno emigranta by neprošlo cenzurou) a přiznává se, že ho okouzluje, ale náladovost je jen odrazový můstek pro dnešní pocity. Naproti tomu později M. Schulz, když hledal rodokmen k poezii všedního dne, našel pouze Neumannovy Nové zpěvy. Ať už je tomu jakkoli, lze říci, že Havlovy připomínky zasahují mnohem podstatněji a v dobových souvislostech názorovou orientací Května, než normy přehlízející podmínky jeho existence.

Jak to tedy je s Květnem a s přístupy k jeho hodnocení? Ve vývoji časopisu a ovšem i v tvůrčím zaměření jeho autorů existují dvě hlavní období. První je neseno programem všedního dne, v druhém je idea všedního dne shledávána už jen jako prostředek na cestě k empirii civilního života. Už to není protipól dobového patetismu; empirie tu slouží jako iniciativní moment ke koncepčnímu uvažování a též jako zdroj možného nového patosu. Tak se to alespoň praví v anonymních tezích (autory byli J. Vohryzek a M. Červenka) s titulem K úvaze a k polemice v prvním čísle posledního ročníku Května 1959.³

I v těchto programových vyhlášeních je mimo pochybnost postavena marxistická orientace většiny spolupracovníků. Stať se přihlašuje i k podnětům XI. sjezdu KSČ a nezdá se, že by to byl jen povinný dobový rituál. Jinak se však její úvahy nesou směrem k vnitřním otázkám umění, jako je odmítnutí pojímat jeho pravdivost jako totožnost se skutečností, zdůraznění stylizace a deformace jako tvárných prostředků nebo poukaz na rozdíl mezi možnostmi společnosti a jejich reálným naplněním, což je „iniciativní složkou dalšího vývoje“. Přesto i tento program vyvolal ostrou negativní a pro dnešního čtenáře již stěžejší pochopitelnou reakci politických kruhů a i on byl označen jako jeden z podnětů pro zastavení Května.

Vedle programových úvah je ovšem v čísle také beletrie. Pokusím se jí použít jako vzorek tvůrčích snah generace. Spolu s povídkou A. Lustiga jsou tu verše K. Šiktance, M. Červenky, M. Holuba, V. Dvořáčkové, M. Floriana a dalších. Šiktanc evokuje drama noci, v němž bdící sleduje film složený ze střípků jeho dosavadního života, Červenka připomíná upálení chlapce, zrozeného císařským řezem, středověkou inkvizicí, Holub má tam báseň o astronautech naplněnou vírou, že pohnou ekliptikou a budou rozsuzovat hvězdy, ale že také nastolí lidštější vztahy („řeknete lže / tomu, kdo lže, / a řeknete pravdě pravda / a soudruh soudruhu“) a též slavné verše o smrti Archimeda z rukou kaprála, který zaujal učencovo místo:

1) Pochyby o programu, Květen 2, 1956/57, str. 29-30.

2) Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/57, str. 1-2.

3) Květen 4, 1959, str. 1-3.

V Syrakusách teď
 velí škole filozofů,
 druhé tisíciletí
 sedí na halapartně
 a píše:
 ráz dva
 ráz dva
 ráz dva

Dvořáčková tu otiskla verše o pradlenách klečících u vody:

Voní po řebříčku, po bouřkách a mléku.
 Žijí každou vlnu, její zdvih i pád.
 Vědí, že je třeba vyprat všecku špínu
 a pak zkleče vstát.

Je to vesměs tzv. společenská poezie a ve většině veršů se zjevuje kritický osten, ale nejsou pouhou publicistickou polemikou. Alespoň některé nesou v sobě tvůrčí potenciál, který tuto konkrétní dobovou reakci přetavuje v obecněji platnou výpověď přesahující pouhou aktuálnost. Jedny více, druhé méně. Holubova báseň *Astronauti* svou vírou v moderní vědecký scientismus vyvolaný udivujícími kosmickými výboji může se z odstupu času jevit jako naivní zvláště tím, jak spojuje vědecké objevy s proměnou charakteru lidí, a pravděpodobně už nikdy nevyvolá svou novou aktualizaci. Naproti tomu verše o Archimedovi jako o konfliktu přímočarého myšlení se složitostí světa nebo primitivní moci s bezmocným věděním takovou nadějí mají spíše. Mezi oběma Holubovými básněmi je napětí a odvážím se tvrdit, že je to protiklad příznačný pro celou tehdejší poezii básníků Května, a to jednak mezi iluzemi a reálným viděním světa a jednak mezi aktuální a nadčasovou rovinou díla. Neznamená to automaticky, že marxistické přesvědčení je pouze dodavatelem iluzí, zatímco kritický odstup vypvěrá z negace marxismu.

Nicméně nepochybně platí, že toto napětí v té nejobecnější rovině skýtá rámec pro veškerou aktivitu autorů Května. Tak jako Kafkovy reflexe vzešly z drtivé izolace etnické, rasové, sociální i existenciální, specifické vidění světa generace Května vzešlo z napětí mezi přesvědčením o pozitivních perspektivách socialistické orientace společnosti a intenzívním vnímáním jevů, které tyto perspektivy zastírají, ne-li přímo anulují, mezi vírou a realitou světa. Je to současně napětí dynamické: s časem ubývá víry a zmnožuje se - našťástí nikoli účelová kritičnost - ale mnohostrannost v pojetí reality.

Situace vytvářená oběma těmito složkami patří právě jen této etapě vývoje poúnorové literatury a v tomto smyslu je také už jindy neopakovatelná, a co je zvlášť důležité: tento rozpor byl stále ještě s to působit jako stimul tvorby generace. Chtít v zájmu aktualizujícího hodnocení odtrhnout jedno od druhého nebo klást proti sobě, tj. sledovat jen kriticky negativistickou stránku Května nebo naopak hromadit jen doklady o jeho poplatnosti dobovým ideovým schémátům a iluzívním představám, je ahistoricky účelové, není právo věci a vede k falešným závěrům. Ostatně jen v této celistvosti mohla tato generace sehrát svou vývojovou roli rozrušování a transformování oficiální literární normy nastolené zkraje padesátých let a zároveň v řadě prací mřířit k hodnotám trvalejším. Jejich zkoumání už je záležitost monografických analýz jednotlivých individualit generace.

Nakonec tuto ambivalentnost Května s krutou a řekl bych až s cynickou ironií symbolizuje jeho zánik po celostátní konferenci Svazu čs. spisovatelů v březnu 1959. Nejprve v dubnovém čtvrtém čísle se objevuje sebekritika vedoucího redaktora J. Šotoly⁴ a pak k červnovému šestému čísle je přiložen letáček sdělující, že z rozhodnutí ÚV SČSS tímto číslem Květen uzavírá svou existenci, neboť „nové úkoly, které si vytyčuje literatura, vyžadují i nových časopiseckých nástrojů, které jim budou účinně napomáhat“. Tak na spáleníšti Nového života a Května zaplápolal Plamen.

4) Náročný program, Květen 4, 1959, str. 145-147.

Jiří Rambousek

O jednom motivu básníků všedního dne

O „motivů čistého prádla“ (jde skutečně o básně s motivem praní prádla, proto volím toto označení místo obecnějšího „motiv čistoty“, „očisty“ atp.) v poezii autorů sdružených kolem časopisu Květen jsem poprvé uvažoval v roce 1981; v přednášce Proměny básnického stylu II, zařazené do cyklu večerů pražského Kruhu přátel českého jazyka,¹ jsem hovořil mj. o básních Josefa Bruknera, Miroslava Holuba, Miroslava Červenky a Vlasty Dvořáčkové a polemizoval s Blahynkovým hodnocením „poezie všedního dne“ ve Slovníku literárních směrů a skupin (1977) a v monografii o Miroslavu Florianovi² (1980).

Necháme-li stranou básnickou tvorbu pro děti, je Brukner *poeta unius libri*, ale jeho jediná sbírka Malá abeceda (1958) se porozuměním pro každodenní starosti obyčejných lidí, odporem k frázím a falešnému patosu i úctyhodným kulturním zázemím v dobrém slova smyslu výrazně liší od valné většiny poučkové básnické produkce. Byla sice dobovou kritikou přijata celkem vlídně, ale v úvahách o novodobé poezii vystupuje jako celek jen zřídka, a již proto lze říci, že dodnes není náležitě doceněna.

Charakteristiku Bruknerovy poezie jsem založil na srovnání veršů Malé abecedy s poezií let stalinismu - postavil jsem vedle sebe úryvek z poémy Stanislava Neumanna³ Píseň o lásce a nenávisti (1952), dnes právem zapomenuté, a Bruknerovu báseň Soukolí světa; Bruknerův lyrický hrdina, dívající se na Prahu z Petřínské rozhledny a zděšený představou možné budoucí války, je antipodem Neumannova obra, jenž stojí nad pražskými střechami „věžatě rozkročený“ a hrdě pohlíží na svou „kouřící, kypící, kvetoucí zemi“.

- 1) Náplň přednáškových večerů KPČJ tvořila v sedmdesátých a osmdesátých letech téměř rovným dílem témata lingvistická, popř. stylistická, a literárněvědná. Stojí za zaznamenání, že v KPČJ neplatila dobová tabu - ani personální, ani obsahová. Byla to zejména zásluha předsedy Kruhu prof. dr. V. Šmilauera, ale i dalších členů jeho vedení, jako byli ing. K. Eckert, prof. dr. J. V. Bečka aj. V Kruhu přednášeli a v jeho sbornících publikovali četní v době normalizace perzekvovaní odborníci, např. J. B. Čapek, M. Drozda, J. Honzík, M. Otruba, J. Pechar, A. Přidal, A. Stich a H. Žantovská.
- 2) V přednášce (Proměny básnického stylu II) jsem se zabýval mladšími básničky z období 1945-1968. Texty většiny interpretovaných básní měli účastníci přednášky k dispozici v cyklostylované podobě. Viz Zprávy KPČJ, Praha 1983, str. 64-76.
- 3) Stanislav Neumann (1927-1970) spáchal v září roku 1970 sebevraždu, protože - jak napsal v listu na rozloučenou - nemohl žít beze strany, ani se stranou, která vládne totalitními metodami, zakazuje mladým lidem studovat a vylučuje ze svých řad poctivé komunisty. Vyčítal si, že nezemřel již na jaře 1945 se svými druhy z odbojové skupiny Předvoj (byl s nimi vězněn v Terezíně, hromadné popravě, k níž došlo 2. května 1945, však unikl). - Citace z Neumannova posledního dopisu nejsou doslovné, jde o ústně sdělené svědectví autorových přátel. Neumann byl na počátku padesátých let zcela nekriticky přeceňován a zahrnován poctami (vystřízlivění ze snu o vlastní velikosti bylo možná jednou z příčin jeho dobrovolného odchodu ze světa), ale několik málo jeho krátkých básní z poúnorové doby patrně přece jen přežije, poněvadž jsou upřímným svědectvím tehdejší naivní víry mladých lidí v socialismus jako spásu lidstva.

K našemu dnešnímu tématu se vztahuje druhá Bruknerova báseň ze sbírky Malá abeceda, Óda na sušení prádla, poprvé otištěná v roce 1956 v sousedství Holubova článku Náš všední

den je pevnina⁴. Podobně jako např. Pablo Neruda a Jiří Kolář využívá Brukner „vznešené“ formy ódy k traktování tématu ze sféry každodenního života. Všední život prostých obyvatel města (jde o takřka programovou báseň skupiny Května!) tu „opěvuje“ básník pociťující bytostnou spřízněnost s těmito lidmi, ale stojící mimo ně a vzdávající jim „zvenci“ hold („Kdo jednou napíše sonáty bílení / tak, až by srdce muselo zaplát? // (...) Kdopak vzdá díky těm rukám v mydlinách? / Těm vlasům, které do čela spadnou, / ústům, jež dýchají týdenní pot a prach, / a přece mužům svým neuvadnou.“). Žádná hospodyně by asi - jako to činí Brukner - nenazvala prádlo „praporem všedních životů“, „plamenem z látky“, „vlajkovím kuchyní“, „stolistou knihou, v blankytu zhlédlou“, „chudobkou na březích velkých měst“, „bílou holubicí“ či „signálem na městských majácích“. Bruknerův glorifikující pohled jsem konfrontoval s Blatného obrazem všedního života Brna ve sbírce Tento večer (v básni Nedělní odpoledne). Blatný je mnohem autentičtější profánní (cituje např. argotické dialogy z předměstských hospod) a také chmurnější než Brukner či tehdejší Holub - v jeho tvorbě rezonuje existenciální úzkost z nevypočitatelnosti toho, co člověka obklopuje. Jiná je i forma jeho básní (prozaizace, většinou nerýmovaný volný verš atp.). Chalupeckým a Kolářem zprostředkovaný vliv moderní americké poezie na program i básnickou praxi válečné Skupiny 42 se tu spojil s Blatného vlastním vývojem směřujícím k předmětnému vidění a deromantizaci vztahu ke skutečnosti, jak se o tom Blatný zmiňuje v dopisech adresovaných Jiřímu Ortenovi.

Vraťme se však k Bruknerově Ódě na sušení prádla. Podstatné je, že významový potenciál této básně se nevyčerpává tím, co sděluje její titul. Motiv čistého prádla má nepochybně i symbolický ekvivalent - je oslavou čistého svědomí a mravní ryzosti prostých lidí a především návratu k této čistotě po její dočasné ztrátě.

Dokladem toho, že uvedený motiv básničky Května mimořádně přitahoval, je i báseň Vlasty Dvořáčkové Pradleny ze sbírky Jen galerie (1959), rovněž oslavující prastarou činnost praní prádla. Obraz praní Dvořáčková archaizuje - píše o praní v řece a řeka je v její básni jakýmsi partnerem či patronem pradlen, které „žijí každou vlnu, její zdvih i pád“, učí se od řeky „oči nemhouřit“ a díky tomu, že bydlí u vody, rodí „nebojácné děti“. Třísloká báseň má písňový charakter, prostému tématu odpovídá i prostý rytmus a jednoduchá zvuková výstavba (trochej, žádné přesahy). Ve všech třech čtyřveršových strofách se opakuje třetí verš „Vědí, že je třeba vyprat všecku špínu“. Symbolický charakter básně je ještě výraznější než u Bruknera. Motiv prvního verše „Klečí na kolenou“ se vrací ve zkráceném verši posledním, který má na rozdíl od trochejského rytmu celé básně vzestupný charakter s oxytonem na konci a tvoří pointu celé krátké básně:

Vědí, že je třeba vyprat všecku špínu
a pak zkleče vstát.

4) Květen 2, 1956/57, str. 1-2.

Do třetice je tu dvojdílná, výrazově úsporná báseň Miroslava Červenky Pradlena I a II z knížky Hra na hvězdy, která vyšla již v době doznívání programu poezie všedního dne, v roce 1962. Červenkův obraz pradleny (stojící také na břehu řeky) jako by byl inspirován monumentálně pojednanými postavami pradlen a myček malíře Rudolfa Kremličky („Jde nahnutá s košem prádla / promáčená sukně vlaje // za ní velká bosá stopa / z bláta / čistou vodu / saje“). V obou částech básně se opakuje nadsázka (a zároveň paradox) „Pomáhá hnát řeku k moři / Komu? Zemské tíži“, která spolu s vedlejším motivem vřavy světa za zády pradleny („řev turbín hukot mlýnů“) obraz pradleny mytizuje a posouvá k významům přesahujícím pouhý snímek všední ženské činnosti. Tento významový přesah je pak podtržen závěrečnými verši obou částí básně. V první je to dvojverší „Chtěli jsme se zrazovali lhali mýdlo pěni / zítra začnem znovu v čistém povlečení“, ve druhé již citovaná strofa o čisté vodě vtékající do šlápot ženy, která se s košem prádla vrací od řeky. Obdobou vztyku zkleče u V. Dvořáčkové je u Červenky motiv napřímení (opakující se verš „Shýbá se a narovnává / už ji bolí v kříži“).

V básni Miloše Macourka Naslouchal jsem písni ženy ze sbírky Člověk by nevěřil svým očím (1958) má náš motiv jiný smysl i vyústění. Práce pradleny spolu s prací na poli a námahou havíře „v blikavém šeru štolý“ reprezentuje smysluplnou a užitečnou práci vůbec:

Naslouchal jsem písni ženy,
která prala prádlo ztracena v páře -
a slyšel jsem chválu čistoty.
A naslouchal jsem písni jiné ženy,
která okopávala řepu
ztracena mezi zelenými listy...

Práce přinášející konkrétní plody je postavena proti činnosti člověka, který „stál vysoko na stupínku / a chtěl zpívat chválu lidu / napínal krk a široce otvíral ústa / ale neslyšel jsem nic / vůbec nic jsem neslyšel / neboť jeho hlas zanikal v písni / jimiž duněla celá země“. Oslava práce spojená s protestem proti planému oslavování je typické téma „básníků všedního dne“ a Macourek - ačkoli nebyl členem skupiny kolem časopisu Květen - v této básni i v celé své prévertovské sbírce program Května autenticky ztělesňuje. Šlo tu ostatně o obecnou tendenci poezie (a nejen poezie), o všeobecný boj proti frážím a nabubřelosti první poloviny padesátých let, v němž se - jako jejich spojenci - přidružili k básníkům Května četní další autoři, Závada svým Polním kvítím, Suchý, Jakoubek a Pavel Kopta písňovými texty, Kainar sbírkou Lazar a píseň, Aškenazy Černou bedýnkou a Milan Kundera knížkou Monology. Všední motivy byly tehdy vlastně jedinou „legální“ možností, jak vrátit do literatury životní pravdu a nepřekročit přitom mantinely dobové cenzury. A jak známo, mělo tehdejší směřování naší poezie paralely i v jiných literaturách vymaňujících se z pout stalinismu, např. v polském turpismu, v tvorbě J. Jevtušenka, B. Sluckého aj.⁵

Naši sondu do motivického arzenálu poezie všedního dne by bylo možno dále rozšiřovat (mohli bychom se zmínit např. o Holubově básni Anatomie domu ze sbírky Slabikář s verši „stavět města, / prát prádlo, / milovat, / nenávidět, / soudit / a rozumět“, nebo o básních s motivem bílé barvy, jako je Bílý květ Jany Štroblové aj.), ale není to třeba. Doklady, které

5) Kromě četných překladů přímo na stránkách časopisu pokusem o demonstraci a formování těchto mezinárodních vztahů byl „sborník mladé poezie Bulharska, Československa, Jugoslávie, Maďarska, NDR, Polska, Rumunska a SSSR“ Hlubší než smrt (1958). Uspořádali M. Florian, K. Šiktanc a J. Šotola, doslov M. Červenka.

jsme uvedli, jsou dostatečným podkladem pro zjištění, že v daném souboru textů existuje výrazná množina básní poukazujících k symbolickému významu „mravní čistoty“ a „návratu k etické čistotě“. (Ten, komu je proti myslí hovořit v souvislosti s poetikou Května o symbolech, může stejně dobře pokládat ony básně o praní prádla za alegorie s nepřímým významem mravní čistoty.)

Básně J. Bruknera, V. Dvořáčkové a M. Červenky, o nichž jsme se zmínili, jsou pozoruhodné právě svým „druhým plánem“, symbolickou (a přitom skrytou, explicitně neodhalenou) rovinou, která přesahuje plochou žánrovost četných vtíravě bodrých básní o dětech, o práci dělníků a řemeslníků a o krásách Prahy či přírody, jaké tehdy houfně psali starší i mladí básníci včetně autorů Května. Tento druh básní, který se co do estetické úrovně i tematiky příliš neliší od veršů publikovaných autory různého věku a básnického rodu-kmenu po roce 1953, v období „kytičkového“ a milostného sentimentalismu, ještě výrazně převládal v prvním ročníku Května.

Nepochybné je, že u oněch „básní o čistotě“ nešlo o kalkulaci s módním tématem (módním především v souvislosti s tím, co přinesl XX. sjezd KSSS), o chladný propočet ve smyslu Werichova vtípu „Napište to, to je blbý, to se bude líbit“. Na to byli tito mladí básníci, odchovaní ještě masarykovskou demokracií a školami první republiky, vnitřně příliš opravdoví a poctiví. Vím samozřejmě, co lze proti tomuto soudu namítnout, diskuse o „pozdním prozření“, ignorování bezpráví padesátých let atd. by nás však zavedla příliš daleko od našeho tématu. Normalizační dvacetiletí ostatně charakter většiny těchto básníků prověřilo dostatečně důkladně.⁶

Spíše než o vědomý kalkul tu běží o niternou potřebu vyrovnat se s vlastním svědomím, reagujícím na morální selhání mladých v první polovině padesátých let. Při sledování geneze těchto básní a jejich interpretaci lze s prospěchem využít poznatků z psychoanalýzy. Proces tvorby může být z tohoto zorného úhlu vyložen jako autopschoanalýza, přičemž preferované motivy (popř. syžety, volba charakterů postav atd.) jsou vnější manifestací traumatizujících zážitků vytěsněných do podvědomí. Verše o praní prádla tedy tematizují výčitky svědomí vyvolané pocitem nepřímé spoluviny na křivdách pouornorové doby a textová konkretizace básnických projevů vzniklých touto transformací ony pocity viny oslabuje či likviduje. Je to do jisté míry obdoba rozmluvy s psychoanalytikem, která odhaluje a tím zároveň „odbourává“ zdroje úzkostné neurozy.

Nabízí se tu srovnání s tvorbou Jiřího Ortena: léta válek a společenských krizí vždy aktualizují myšlenku individuální odpovědnosti člověka za svět a u Ortena je právě motiv čistoty jedním z klíčů k celé jeho tvorbě. „Na tomto místě zastav se ty čistý,“ čteme hned na první stránce Čítanky jaro. Obdobně - třebaže jde o případ z jiné oblasti - lze připomenout Bednářův esej Slovo k mladým s postulátem „bezprogramovosti“, jež měla nahradit zdiskreditované programy minulosti, a projektem „nahého člověka“, který se ke svým jistotám dopracovává odmítnutím všech hotových pravd, hesel a ideologií. Teprve tento „nahý člověk“, „očištěný“ od nánosů všeho, co se ukázalo jako falešné a lživé, může začít budovat nový humanismus. Naznačené spojitosti mezi básníky Května a básníky Jarního almanachu básnického na rok 1940 potvrzují, že o autorech „poezie všedního dne“ lze právem hovořit jako o mladší vlně existencialistické generace Ortenovy.⁷

6) O výjimkách („dezertérech generace“) jsem se zmínil ve svém opavském příspěvku z r.1991. Viz Kdo je kdo v Ortenově generaci, in: K české literatuře 1945-1948, GUIDE a ÚČSL AV, Brno 1992, str. 25-38.

7) V padesátých letech se tvrdilo, že je zbytečné a nesprávné mluvit v úvahách o umění „epochy socialismu“ o generačních rozdílech, protože mladí i starší umělci mají stejné cíle i cestu vedoucí k jejich dosažení. K zásluhám časopisu Květen a jeho autorské družiny patří fakt, že pojmy „umělecká generace“ a „umělecká skupina“ znovu získaly domovské právo v současné literatuře i výtvarném umění. Na II.sjezdu československých spisovatelů

Jejími příslušníky jsou všichni, kdo prožili válečná léta už na prahu dospělosti nebo jako dospívající, ale svět již plně vnímající mladí lidé. Bylo tu ostatně i cosi jako personální unie mezi Květnem a družinou Jiřího Ortena či Kamila Bednáře: prvním šéfredaktorem Května byl přítel Jiřího Ortena, Zdeňka Urbánka a Ivana Blatného Bohuslav Březovský, do Května přispíval i další člen poválečné skupiny Ohnice Ivan Diviš a protagonista Května Miroslav Holub ve sborníku Ohnice debutoval.

Lákavé by bylo zmínit se i o rubu motivu čistoty u autorů Ortenovy generace, tj. pokusit se sledovat pojetí motivů špíny a ošklivosti v tvorbě spisovatelů vstoupivších do literatury za války a v první poválečné dekádě. Muselo by tu zaznít např. jméno Zdeňka Rotrekla (v jeho básních najdeme obraz světa jako obrovského smetiště a skladiště odpadků), Josefa Kainara, Ivana Blatného a Jiřího Koláře (Kainarovy první dvě sbírky Příběhy a menší básně a Osudy, polarita ošklivosti a krásy v poetice Skupiny 42 aj.), z prozaiků pak Bohumila Hrabala (Příliš hlučná samota), Josefa Škvoreckého (Legenda Emöke), Pavla Kohouta (Katyně) a Ivana Klímy (Láska a smetl). Toto téma - a stejně tak i úvaha o vztahu skupiny Května k nastupující literární generaci, jejíž příslušníci někdy své pokolení označovali za „generaci čistých rukou“ - však už překračuje rámec našeho příspěvku.

v dubnu 1956 hovořili o těchto otázkách K. Šiktanc, J. Šotola a M. Červenka a ve třetím ročníku Května se generačním problémem zabývala redakční anketa Generace nebo „generace“?, Květen 3, 1957/58, č. 9-12.

Vladimír Papoušek

Existenciální fenomén v tvorbě spisovatelů kolem časopisu Květen

V roce 1949 bylo v novém Československu oficiálně skoncováno s existencialismem. Vyšla Lukácsova kniha *Existencialismus či marxismus*¹, v níž autor svou specifickou rétorikou odsuzuje, či alespoň ironií stíhá všechny formy projevů existenciálního myšlení, dokazuje jeho škodlivost a jen zdánlivou pokrokovost. Ve stejném roce vyšel i román Jiřího Weila *Život s hvězdou*, který patří k nejosobitějším dílům českého existencialismu. Nadlouho se tento román stal poslední autorovou otištěnou prací. Mnozí umělci, kteří byli exponenty existenciálních pocitů v dílech vydaných během okupace, si už hledali jinou cestu a k svému původnímu zdroji se příliš nehlásili (Březovský, Valja, Bednář). A knihy těch, kteří specifické formy existenciality ve svém díle zachovali, nemohly být publikovány (experimenty s formou deníku u Jiřího Koláře a Jana Hanče). To vše v době, kdy v Paříži vychází *Le Temp moderne*, romány Sartrovy, Camusovy, kdy Evropa objevuje s úžasem, právě prostřednictvím těchto francouzských intelektuálů, Franze Kafku. Existencialismus byl moderní a také módní, jak mu bylo vyčítáno jeho četnými kritiky. Ale tato zdánlivá módnost i jen zdánlivá povrchnost skrývala jakýsi obecně sdílený pocit znejistění, který je podstatou každé existenciální koncepce. Podobně jako vlna expresionismu po první světové válce se zájem o existencialismus zrodil z reakce na prožité kataklyzma, do popředí se tu náhle dostává to, co už tu jaksi latentně je přítomno. Když čteme Lukácsovu knihu, zarazí nás, jak autor úporně usiluje o to, aby jeho protivník-existencialismus byl jasně konturovaný, aby zkrátka tvořil zřetelný systém; ten však v tomto myšlenkovém proudu nikdy neexistoval, dokonce lze říci, že existencialisté byli vždy programově protisystémoví. Heideggerova ontologie, stejně jako Sartrova, vznikla z odporu k akademické filozofii vytvářející jen abstraktní nesrozumitelné systémy. Platí tedy známá věta Václava Černého, že „existencialismů je tolik, co existencialistů“.² Jak jinak by bylo možno vedle sebe postavit Lva Šestova a J. P. Sartra, Martina Heideggera a Karla Jasperse. Neméně nápadná je skutečnost, kolik různých nově utvářených mýtů lze v tomto myšlenkovém prostoru nalézt. Existencialismus je založen spíše na symbolu, náznaku, metafoře než na pojmech vytvářejících systém. Lze tedy říci, že to, co tento směr konstituuje, nejsou teze, ale prožitek. Prožívání nesamozřejmosti konkrétního individuálního pobytu ve světě je komunikováno prostřednictvím symbolu či mýtu, aby tak mohl být tento pocit sdílen. I skutečnost, že anticipátory tohoto směru lze najít v Rusku (Šestov, Berdjajev) stejně jako na Iberském poloostrově (Unamuno, Ortega y Gasset), svědčí o existenci jistého principu, který působí obecně a který se jen na různých místech Evropy a v různém čase postupně strukturuje. Jeho podstatou je

1) Praha 1949.

2) První a druhý sešit o existencialismu, Praha 1992.

stále zřetelnější vědomí zcizenosti a nesrozumitelnosti světa, v němž je subjektu dáno přebývat.

Základním faktorem vědomí v souvislosti s existencí je starost. Člověk má starost, jak shledával už Sören Kierkegaard, o svou potravu, musí dýchat, bojí se o život, protože žije s vědomím vlastní limitovanosti. Tato limitovanost se v lidském životě projevuje prostřednictvím subjektivního vědomí času. Roztržka mezi člověkem a světem měla být v socialistické literatuře odstraněna prostřednictvím projektu absolutní harmonie a nadčasovosti. Ve jménu tohoto absolutního budoucího času byla potlačena individuální starost o vlastní limitovanost: šlo tedy o to, zbavit člověka subjektivního vědomí času. Nesamozřejmost projevující se v jeho „zde a nyní“ byla negována ve jménu času budoucího. A protože, jak pochopil už Augustin, budoucí čas pro člověka nikde není, nikde se neskrývá, neboť budoucí, je-li zpřítomněno, ztrácí svou identitu a přestává být budoucím, dostávala literatura tohoto období tak často podobu strnulé mytické struktury bez časového plynutí.

Lze si tedy položit otázku, zda existencialita, tedy vnímání nesamozřejmosti lidského bytí, vnímání individuální časovosti, dané osudovou limitovaností každé existence, byla z nové poúnorové literatury nadobro odstraněna, nebo zda lze někde narazit na stopy těchto fenoménů. Jestliže ponecháme stranou literaturu exilovou a ineditní (Kolář, Hanč, Hostovský), pak je možné na tyto stopy narazit právě v časopisu Květen, byl se tu vyskytují v mnohdy nesmělé či poloskryté podobě. Ukazuje se, že neodstranitelná dominance časového toku prokázala svou vládu i tam, kde zpočátku byla vůle být součástí oné uměle vytvořené nadčasové struktury, která navozovala stav jakéhosi eschatologického vytržení a pocit konce všeho času. Denní uplývání, všednost, neustálé znicotňování libovolně segmentovaného individuálního času, stálé a nijak neovlivnitelné plynutí do minulosti ukazuje se být fenoménem neodstranitelným z vědomí subjektu. A jestliže subjekt vnímá toto plynutí jako něco zvláštního, nesrozumitelného, jestliže si je vůbec uvědomuje, je nasnadě i jeho otázka po smyslu vlastního bytí uvnitř tohoto proudu. Ono idylické splynutí s časem, které prožívali prvobytně pospolní lidé, zdá se být ve dvacátém století už neuskutečnitelné. Člověk už se nedokáže vrátit do svého předdějinného období.

Už na samém počátku, v prvním ročníku časopisu Květen budeme sledovat to pronikání individuálního vědomí času a osobní limitovanosti do struktury nadčasové klauzury. Úvodník prvního čísla tohoto ročníku začíná slovy: „Žijeme v čase, jehož výjimečnost, dramaticčnost a velikost nás strhují a cele naplňují, žijeme v čase, který ne den ze dne, ale hodinu za hodinou před nás staví naléhavé otázky, které si žádají bezodkladné odpovědi a řešení.“³

Tady se zřetelně emblematizuje zmiňovaná eschatologizující časová struktura, v níž se uplatňují zvláštní temporální vztahy. Proklamuje se, že individuum je plně absorbováno velikostí a dramaticností jakéhosi výjimečného času. Neexistuje zde běžné plynutí časových modů, protože ne den ze dne, ale hodinu za hodinou jsou před onen zmiňovaný kolektiv stavěny otázky, které žádají bezodkladné řešení. Vše vyžaduje, aby člověk byl zde a nyní přítomen v tomto výjimečném dění; zdůrazňuje se trvání, a toto trvání pomáhá na svět jakémusi absolutnímu bodu všeho snažení. Čas se tu téměř zastavil, se zatajeným dechem, v jakémisi mystickém odpočítávání, očekává se příchod nového věku.

V duchu tohoto úvodníku se nese řada příspěvků, které pak následují. Báseň Strahovský vtr od Jany Štroblové (str. 19) vystihuje toto eschatologické vytržení:

3) Květen 1, 1955/56, č.1, str. 1.

Stanuly v řadách. Jedna jako druhá.
 Na malou chvíli znehybněly tak.
 Proběhl vítr.
 Vzduchem šlehla stuha.
 Vyskočil plamen.
 Hořel vlčí mák.

Báseň, která je obrazem masové sportovní akce, může být emblémem doby právě v tom, jak se tu zobrazuje mechanismus uvádění kolektiva v pohyb. Najdeme tu moment znehybnění (stanuly, znehybněly tak), i moment kolektivní identifikace (v řadách, jedna jako druhá). Celé toto kolektivum v jakési mystické strnulosti očekává znamení, které udá smysl a směr nového pohybu.

Na druhé straně se tu však, a opět především v otištěné poezii, objevují náznaky vybočení z takového kolektivního vědomí zvláštního času, který neplyne. Jedním z prvních takových dokladů je báseň Večer v laboratoři Miroslava Holuba (str. 49). V řeči básnického subjektu zřetelně zaznívá pocit nejistoty, jakési ohledávání vlastní pozice uvnitř nesamozřejmého světa:

Mezi buňkami, mezi jehlami,
 mezi plameny, mezi psy,
 mezi hvězdami,
 tam, kde se probouzíte,
 tam, kde chodíte spat,
 kde to snad nikdy nebylo a není -
 hledat

a nalézat.

Lze tu zřetelně sledovat pokus básnického já přiblížit se ontologickému tajemství, jehož evidence je dána samotným tématem básně (hledání, zkoumání ve smyslu vědeckém). Celá atmosféra básně evokující pocit osamění („večer, když už všichni odešli“), vřazuje vcelku běžné a účelově využitelné téma do širších významových souvislostí.

Znovu je nutné upozornit na to, že báseň je nesena atmosférou večera, protože tato skutečnost je pro sledování našeho problému důležitá. Na straně 161 se objevuje báseň Karla Šiktance, která se jmenuje Noc. Na straně 67 zas najdeme úryvek z Friedovy básně Noční rozhovor s plnicím perem a na straně 234 je Červenkova báseň Říjnová noc. Do jasně osvětleného prostoru eschatologického času, který emblematicky spíše symboly svítání, ranních červánků, či jakéhosi neidentifikovatelného světla v dáli (např. Kohout: Světlo, č. 8, str. 234) vstupuje náhle motiv noci. Všechny zmiňované básně nesoucí v názvu noc či večer mají ve své sémantické struktuře společnou přítomnost tajemství, které stigmatizuje nejistotu básnického subjektu. Nevolá se tu po řešení otázek, ale otázky jsou spíše vyslovovány. Noc emblematicky i samotou básnického subjektu a navozuje meditativní atmosféru básně. Ve Friedově básni (str. 67) se ještě subjekt tajemství brání, ale identifikuje ho, jako něco neustále dotírajícího:

Já vím: láká tě tma. Snad že má inkoust?
 Snad.
 Láká nás oba dva:
 pryč v černé masce jít
 a pod záminkou slov
 ten inkoust rozlévat na papír, na sešit.

V Šiktancově básni *Noc* (str. 161) je noc už skutečným zdrojem tajemství, které způsobuje nejistotu vnímajícího subjektu:

Až jsem se bál... Takové ticho, napadlo mě,
takové ticho bývá před bouří.

.....

Co kdyby přišla, kdyby zakřičela do tmy...

Motiv výkřiku navozuje úzkostnou atmosféru, úzkost se odráží i ve způsobu formulace otázky - co kdyby. Takovou otázkou bývá běžně vyjadřována obava, jejím prostřednictvím je reflektováno zatím nerealizované nebezpečí. V této básni se rovněž setkáme s tematizací subjektivního časového vědomí:

A hodiny se tichým krokem vzdalovaly
a tichým krokem zase se vracely.

Navozuje se tu dojem plynutí umocněný i jistou monotónností vznikající opakováním stejných slov v obou verších. Subjektivní cit pro uplývající čas je v tvorbě mladé generace padesátých let něčím novým a neobvyklým.

Téma nočního bdění se tu mění v něco existentně signifikantního; nesetkáme se tu jen s popisem nočních vjemů, ale s jakýmsi komplexním obrazem, který se podílí podstatně na vědomí bytí individua. V posledních dvou verších stojí:

Vím, budu jednou chtít možná i zapomenout,
a přece vím, že nezapomenu.

Poetika noci, tak typická pro romantismus, který je rovněž jedním z inspiračních zdrojů existencialismu, tu narušuje jednotu kolektivního mystického vytržení a vrací svou specifikou individuu jeho rozměry. To, že právě zde se objevuje něco nového a neobvyklého, věděli i tvůrci časopisu. Když Jiří Šotola v *Předsjezdovém rozjímání*⁴ sumuje tvůrčí úspěchy mladého periodika, jmenuje jak Šiktancovu báseň *Noc*, tak Friedův *Noční rozhovor* s plnicím perem.

On sám do časopisu, spolu s dalšími tvůrci, přinesl téma podobně neobvyklé tam, kde časové plynutí není běžné. Kde čas neplyne, tam se neumírá, proto motiv smrti patřil rovněž v raně socialistické literatuře mezi tiše sdílená tabu. Zdůrazňoval se vznik, rození, smrt souvisela jen s překonaným starým řádem a v souvislosti s ním byla heroizována, ale i zde byla jen přechodem k jakési formě věčného života. (Takto signifikantní je například dobový kult kolem Julia Fučka.) Pro existencialismus je smrt naopak téma velmi typické, protože smrt je limitní hranicí lidského bytí, tedy člověk existující se jí neustále dotýká.

Na straně 235 najdeme Šotolovu báseň *Parte*, jejímž tématem je sebevražda, dobrovolný odchod mladého člověka ze světa. I zde je zřetelné znejistění básnického subjektu dotčeného blízkostí smrti, moment vytržení z vlastního uzavřeného prožívání:

4) Květen 1, 1955/56, č. 7, str. 193-194.

...očima lhostejnýmá město ohmatáváme -
a náhle píchnem se o černý papír na nároží.

V básni se objevuje řeč, která by bez rozpaků mohla být predikována třeba Mersaultovi, kdyby se tu nemluvílo o lítosti: „Je nám ho líto, protože i bez komety boží je člověk synem naděje.“ Tato naděje není shledávána ani v Bohu, ale ani v žádné sebeoběti budoucnosti, jen v obrazech odkazujících k přirozenému bytí věcí, hovoří se tu o lidském štěstí, ale i o tajemství života, stejně jako tu můžeme objevit obraz naznačující nesamozřejmost lidského pobytu ve světě: „...a za naše nehty, jimiž držíme se země té...“

S motivem smrti jako limitu existence individua se setkáme i v básni Jiřího Ostaše Já ještě mnoho napíši ti básně (str. 115), stejně jako v Holubových Příbězích (str. 208). V básni Nedělní návštěva, která tvoří součást tohoto malého cyklu, se tematizuje smrt pacienta v nemocnici jako všední událost, která je tu však básnickým subjektem vyňata z všedních souvislostí, aby nabyla síly symbolu obecného lidského osudu. Jakoby zpovzdálí pozorovaný příběh nedělní návštěvnice v nemocnici, která shledává, že její blízký je mrtev a vrací se po nemocniční cestě zpět domů obtížena vráceným šatstvem a dárky nyní již zbytečnými, je zakončena verši:

Neděle obrovská jak chrám.
Neděle drobná jako mince.

V jiné rovině je toto vnímání analogického v lidských osudech, projevující se jako účast na příběhu jiného člověka, zobrazeno v básni Beznohý ze stejného cyklu.

Toto pronikání nových motivů a témat navracejících subjekt k autonomnímu vědomí času jsme zatím pozorovali většinou jen na poezii, protože tam se tato změna odráží nejpodstatněji; i v příspěvcích nebeletristického typu lze však najít stopy této proměny. Například v proslovu předčasně zesnulého básníka Ladislava Maršička z roku 1936 (str. 243) se volá po „poznání Máchy jako člověka“. Z hlediska literární vědy jde sice o požadavek těžko realizovatelný a téměř absurdní, ale lze tu rozumět autorově touze po přiblížení se tragice Máchova lidského údělu zbaveného kultovních naplavenin. I toto zdůrazňování obecně lidských analogií v souvislostech roku 1956 a časopisu Květen mnohé naznačuje.

V prvním ročníku je i článek Cesta J. P. Sartra, v němž autor, Evžen Drmola⁵, uvádí zpět do povědomí českých čtenářů jednoho z nejvýraznějších existencialistů. Autor využívá Sartrova krátkodobého koketování s marxismem, aby ho zbavil existenciální minulosti a vyzdvihl především jeho schopnost přinášet duchaplnou satiru. Nicméně už skutečnost, že se tu některá témata Sartrových existenciálně laděných dramát vůbec připomínají, působí v tehdejších souvislostech nově.

Na počátku prvního ročníku je tedy úvodník, kterým se nadčasová strnulost vyvolaná upřením k budoucímu obecnému spasení nově otvírá; v jeho závěru nalezneme vystoupení mladých básníků, v nichž se konstituuje nový termín - poezie všedního dne⁶. Tato znovuobjevená všednost souvisí především s pokusem vrátit do literatury subjektivní vnímání času, vytrhnout se nadčasové, eschatologické struktuře, postrádající lidské rozměry. Toto znovuobjevení lidských limitů nazýváme existentním fenoménem a soudíme, že není čímsi jednoduše odstranitelným, ale naopak principem hluboce zakořeněným v životě člověka dvacátého století; zároveň je i součástí obecného vědomí lidského bytí, součástí, jež může

5) Květen 1, 1955/56, č. 7, str. 218-221.

6) Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů, Květen 1, 1955/56, č. 10, str. 291-298.

být sdílena na základě analogie. Toto nesmazatelné vědomí ontologického tajemství se tedy znovu začíná konstituovat v české literatuře prostřednictvím části spisovatelů kolem časopisu Květen, která tak, možná ještě ne zcela vědomě, navazuje na myšlenkové experimenty příslušníků Skupiny 42 (J. Kolář, I. Blatný, J. Hanč). Touhu po tomto tajemství nejlépe vyjádřil v prvním ročníku Května Karel Šiktanc básní V těžké hodině (str. 303), kde se objevují i tyto verše:

Ne, neodcházej, noci má,
sedmibolestná noci naše.

Racionalita v poezii Miroslava Červenky a Miroslava Holuba

Mluvíme-li o reakci na strnulá schémata, jaká byla uplatňována v české poezii ve stalinské době začátku padesátých let, pak je vhodné pro její charakteristiku uvést soudobý citát z článku Jozefa Bžocha *Glosy k mladé české poezii*, uveřejněného v třetím ročníku časopisu *Květen*¹: „Kdesi na začátku snah mladé české generace byl protest; nesouhlas s uměním, které výhrůžně napínalo své falešné bicepsy a z výšky vratkých tribun přednášelo Velkou Frázi.“

Členy redakční rady časopisu *Květen* byli také básníci Miroslav Červenka a Miroslav Holub. Ačkoliv je mezi nimi jistý věkový rozdíl (mladší Červenka narozen v roce 1932, Holub 1923), přesto Červenka knižně debutoval dříve. První Červenková kniha *Po stopách zítřka* vyšla již roku 1953, kdežto Holubova *Denní služba* až v roce 1958.

Miroslav Holub pro nezvyklou racionalitu uplatňovanou v básních se dočkal velké pozornosti již na konci padesátých let a Miroslav Červenka v jednom článku v *Květnu*² považoval Josefa Bruknera a Holuba za básníky, kteří byli nejvíce zasaženi „poezií všedního dne“.

Leckdo se ovšem bude ptát, proč kladu nesporně racionálního Holuba vedle Červenky, o němž napsal Vladimír Karfík v nedávno vydaném souboru *Červenkových básní Strojopisná trilogie*³, že jeho osobnost „svými kořeny tkví daleko před symbolisty až někde v Máchovi“. Nesouhlasím s tímto kategorickým tvrzením Karfíkovým, ale na druhé straně nemíním prohlášovat, že Červenka je stejný racionalista jako Holub.

Ostatně může vzniknout otázka, co to vlastně je racionalita v poezii. Je například mimořádné mistrovství Nezvalovo, s nímž tvořil rýmy, projevem „racionality“? Je podle Žimunskeho racionalistickou poezií ta tvorba, kde opakování je spojováno s významovými změnami, na rozdíl od básnictví emocionálního, hudebního?⁴ Patří nezbytně k charakteristice moderní racionalistické poezie, že asimiluje vědecké poznatky a používá terminologie technické a z různých oborů vědy, u Holuba právě z medicíny?

Když Ján Škamla srovnával Žáryho a Miroslava Holuba⁵, neuváděl u Holuba vůbec termín „racionalita“, mluvil jen o tom, že mu schází verbalismus a samoučelnost metafory: „Povrchovo ozdobné příznaky poetickéj bižutérie, blýskavý obrazný balast, ktorý nemá svoje priame bezprostredné spojenie s vnútram, povedal by som, s dušou básně, sa z veršov vytratil.“

1) *Květen* 3, 1957-58, str. 669.

2) Holub a Brukner, *Květen* 3, 1957/58, str. 605-609.

3) Československý spisovatel, Praha 1992.

4) Právě podle této teze Žimunskeho považuje Červenka Holuba za básníka racionálního (v článku Holub a Brukner, viz pozn. 2).

5) Ve stati *Slovo a čas* (K problémem básnického slovníka i obrazu v Žáryho a Holubových zbírkách), v knize

Zřejmě bychom nenašli přesné vysvětlení, jak chápat „racionalitu“ v poezii. Bohumil Svozil považuje Holubovu poezii především za intelektuální⁶ a za jeden z hlavních rysů jeho básní určuje skutečnost, že tyto verše se většinou zdržují v přísně vymezeném, pevně uzavřeném námětovém prostoru a obraz člověka je tu stažen jakoby do jediného bodu, je orientován k jednomu rysu.

Přesto budu podle jistých hledisek zkoumat ještě další možnosti, jak mluvit o racionalitě u Holuba a zčásti též u Červenky. Pro toto základní vymezení pojmu racionality budu klást vedle sebe protiklad rozumu a srdce, jinými slovy střízlivé traktování skutečnosti a naproti tomu projevy citu. Omezím se pouze na Holubovu a Červenkovu poezii do roku 1963, kdy u obou dochází k jistému předělu.

Nejprve si všimnu, koho oba básníci oslovují, tedy jaká jména užívají ve vokativu, nakolik se obracejí k vnější skutečnosti. V první sbírce *Po stopách zítřka*⁷ oslovuje Červenka především konkrétní věci, je to několikrát země, dále cestičky, harmonika, vlašťovky, tramvaj, milá, soudruzi. Oslovuje též přírodní jevy, jako jaro, povodeň, vítr, mlha, světlo. Jen výjimečně apostrofuje abstrakta: radost, nadšení, závrať. Takovýto poměr oslovení představuje věčný, dá se říci racionální pohled Červenkův na vnější svět, který vidí a přijímá v jeho konkrétnosti a věčnosti. Koneckonců když mluví o své lásce k osvoboditelům, sám ji nazývá „žhavou“ a „konkrétní“.⁸

V druhé sbírce *To jsi ty, země*⁹ sice ještě několikrát znovu oslovuje zemi, dále lesy, lidi, kritika, ctitele a Vltavu, ale je tu již více obecných pojmů, jako život, osud, čas, láska, ba dokonce komunismus. Svou poezii nechápe jako návrat k Máchovi nebo k romantice, naopak spíše v inklinaci k rozumovému pojetí života, jak to vyjadřuje oslovením v básni *Moje poetika*: „vzpíne se ve střízlivé kontuře, / má štíhlá sloko.“ Červenková obraznost je uzemněná a racionální - když oslovuje komunismus, pak používá přímo zednické terminologie: „A přec můj verš jak jiní zedníci / tě zdí a omítá a ztěšňuje.“¹⁰

Ponechávám stranou bližší charakteristiku těchto sbírek, jež jsou příliš svázány s naivní vírou některých vrstev mládeže z padesátých let, o níž u Červenky Bohumil Svozil říká¹¹, že vlastně šlo o mýtus symbolismu, aktualizovaný socialistickou eschatologickou ideologií. Nicméně musíme konstatovat, že v další sbírce *Lijáky*¹² se již Červenková poetika mění, ostatně tato sbírka zahrnuje verše z let 1956-1959, kdy básník byl vtažen do okruhu časopisu *Květen*. Ještě tu oslovuje dlaždiče a revolucionáře, když vyslovuje nadšení z rozvoje sovětské raketové techniky, spálená města a zřícené věže, když odmítá vyzbrojování Německa, ale jeho poezie se již odhmotňuje, jak ukazuje verš „tisíc věcí, má tího, ti visí v patách“¹³, a „dobrou noc, hvězdy, já jsem unavená voda“.¹⁴

K těmto duševním polohám zcela směřoval ve sbírce čtvrté s názvem *Hra na hvězdy*.¹⁵ Pokud zůstaneme jen u apostrof, nenalezneme zde žádné přímé oslovení lidí nebo věcí vnějšího světa, kromě zdůvěrnělého vztahu k milé, kterou oslovuje též obrazně: „Ty můj

Cesta k poetickému, Bratislava 1970, str. 103-122.

6) *Vůle k intelektuální poezii* (O básnické tvorbě Miroslava Holuba), Praha 1971.

7) *Mladá fronta*, Praha 1953.

8) *V básni Sovětským lidem*.

9) *Mladá fronta*, Praha 1956.

10) *V básni Jak dítě hraje si před domem*.

11) *Viz pozn. 6*.

12) *Mladá fronta*, Praha, 1960.

13) *Báseň o tíze*.

14) *V básni Jak dítě v mlze na okně*.

15) *Mladá fronta*, Praha 1962.

popálený plamení.“¹⁶ Ale Červenka se nyní obrací také k sobě veršem: „Blázínku, co jsi skrýval?“¹⁷ Zatímco v prvních sbírkách se jevil jako pevný budovatel šťastného nového světa, nyní vyjadřuje skepsi: „Na fece vážných vod / tancuje pěna duhová / praská to a šustí nemá to význam / a to jsem já.“¹⁸ Odklon od schematické poetiky počátku padesátých let je u Červenky nyní vyjádřen též převahou volného verše bez interpunkce.

Celkově méně apostrof je u Holuba. V první sbírce *Denní služba*¹⁹ oslovuje budfk, nosiče uhlí, Einsteina, křesťany, biskupa, generála, lazary v nemocnicích, korouhvičky, ve druhé sbírce *Achilles a želva*²⁰ jen svatou Janu z Arcu, ve *Slabikáři*²¹ v jistém ironickém postoji (jde o pozadí elektronických počítačů) pouze básníky: „Spočítají vám / všechny ty plátky růží / a duše nesmrtelné, / poetové.“²²

V další sbírce *Jdi a otevři dveře*²³ už neoslovuje věci a množství lidí, jen přátele²⁴ a soudruhy.²⁵ Zdá se, že tato poezie je značně neosobní, vychází z básníka a jakoby na něm ulpívá. Stejný pocit nadosobnosti a nepřesahu máme i při čtení sbírky *Kam teče krev*.²⁶ Zde neoslovuje už nikoho kolem sebe, je to poezie vztahově podobná chladným fotografiím z výzkumného lékařského prostředí, jež knihu doprovázejí. Ale v časově souběžné sbírce *Tak zvané srdce*²⁷ se Holub obrací na přátele, soudruhy, Hamleta a bytost, již nazývá miláček.

Lze říci, že zatímco Holubovy kontakty se světem jdou od širších vztahů až k jistému osobnímu odpoutání, k jakési zasklené pozorovatelské izolaci, u Červenky je to proces téměř opačný, kdy od vnějškových, prázdných a ve skutečnosti neosobních gest dospívá k niternému souznění s lidskými osudy.

Hledíme nyní, zda jsou u obou básníků nějaká výrazná epiteta spojená s citovým hnutím. U Červenky ve sbírce *Po stopách zítřka* je nejfrekventovanějším přívlasktem slovo *radostný*, dále tu najdeme *šťastný*, *okouzlený*, *prudký*, *veliký*, *světlý*, *tančící*, *pevný*, *posvěcený*, *prostý*, *zjasněný*, naproti tomu jen u obrázku ze života Havlíčka Borovského jsou přídavná jména *smutný*, *opuštěný*, *chladný*. První Červenkovy sbírka i takto vyjadřuje v duchu tehdejší doby rozumný a nekomplikovaný vztah ke světu. V další sbírce *To jsi ty, země již není plakátových charakteristik kolektivní radosti*, ve vztahu k milé se používá epitet *šťastný*, *znavený*, *nejistý*, *těšivý*, *něžný*, *udivený*, *vroucný*, *laskavý*, *marný*, *bázlivý*. Sbíрка *Lijáky* má velmi málo epitet spjatých s citovou charakteristikou, jen láska může být „ztěštná“ a v kapsách má „touhy přespříliš těžké“.²⁸ Rovněž ve sbírce *Hra na hvězdy* je vidět ještě větší střízlivost, epiteta vyjadřující cit jsou ojedinělá a bolestně zhutnělá: *ukřížované okouzlení*, *krvavá touha*.

Má také Holub citově zbarvená epiteta? Ve sbírce *Denní služba* jsou to falešné slzy světél, *příliš veliká bolest*, *bzučivé svědomí kuchyní*, *pučící ucho naděje*, *sladká oválná láska*, *uštvané sovy srdcí*. Holubova epiteta vztahující se k citu mají jistý ironizující a relativizující podtext, v další sbírce *Achilles a želva* pokračuje ve stejném rázu: *pracující duše*, *nitkový*

16) V básni *Už sis mě označila*.

17) V básni *Básník*.

18) V básni *Pozdní vločky se třítí o asfalt*.

19) Československý spisovatel, Praha 1958.

20) *Mladá fronta*, Praha 1960.

21) Československý spisovatel, Praha 1961.

22) V básni *Elektronické počítače*.

23) *Mladá fronta*, Praha 1961.

24) V básni *Váha*.

25) V básni *Třeba*.

26) Československý spisovatel, Praha 1963.

27) *Mladá fronta*, Praha 1963.

28) V básni *Ixion*.

veletok naděje, nahá harmonie, sisyfovské plazení srdce a pak kovově racionální charakteristika: pravá, rukodělná, nezmrazitelná radost. Sběrka *Slabikář* mluví jen o vzravé lásce hrobařků a o biosyntéze nehmatatelného štěstí. V knize *Jdi a otevři dveře* není vůbec epitet vztahujících se k citu, je zde pouze řeč o „mapě tak zvané duše“.²⁹ Další sbírka nese název *Tak zvané srdce* a v ní Holub ještě více ironizuje běžný cit. Sny jsou tu elastické, srdce je oválné, svalnaté, pichlavé, zplihlé, mohutné, krychlové, vesele kulaté, radost je u něho zelená, naděje purpurová. Mluví-li o slze, pak je průhledná, neobydlená, naprosto zbytečná. Výslovně zde říká o své poezii: „nevěřím na rozpínání knoflíků na duši.“³⁰ Bezcitná racionalita Holubova ve sbírce *Kam teče krev* mluví zde jen o rovnováze všeho, tj. přiměřené utrpení, přiměřené ulehčení, přiměřená naděje.³¹ Ale pod tímto chladným Holubovým výrazem je nesnesitelná vibrace citové intenzity, jak uvádí v básni Galoše: „Každý máme své galoše pro vstup / do našeho Osmého Nitra, / Kam je nutno vstoupit neslyšně, / nepozorovatelně, polehoučku / a nezanechat stop.“ - „Neboť tam je do nemožnosti napnutý / výkřik, / Tak tichý / tak tichý / tak tichý / jako exploze hvězdy.“

Ačkoliv míra racionálního přístupu ke světu je u obou básníků rozdílná, přece se ještě v něčem sbližují. U Holuba je báseň nejčastěji statický obraz, u Červenky vyvíjející se vztah. U obou však najdeme typy básní, jež jsou tvarově podobnými momentkami ze světa. Holub má např. básně *Napoleon*, *Voják*, *Alexander Veliký*, *Jeanne d'Arc*, *Mucius Scaevola*, *Goethe*,³² nebo *Vodník*, *Polednice*, *Elegán*, *Posluchač*, *Potápěč*, *Malř*, *Strojvedoucí*,³³ rovněž *Okrskový vedoucí NSDAP*, *Diskobolos*.³⁴ Podobnou metodou tvořil Červenka ve sbírce *Hra na hvězdy*, kde má básně holubovského typu, jako *Řidič tramvaje*, *Ošetřovatelka*, *Herc* u magnetofonu, *Básník*, *Zámečník*, *Pradlena*.

Červenka i Holub byli ovlivněni dobou zvanou „budování socialismu“ a reagovali na ni podle své přirozenosti. Setkali se pak nejen v redakčním kruhu *Května*, což svědčí o jejich sblížení s „poezií všedního dne“, ale také v některých tvůrčích charakteristikách, jejichž dílčí úsek jsem se zde pokusil podat.

29) V básni *Cesta*.

30) V básni *Studie k problému poezie*.

31) V básni *Hostina*.

32) Ve sbírce *Achilles a želva*.

33) Ve sbírce *Jdi a otevři dveře*.

34) Ve sbírce *Tak zvané srdce*.

Michal Bauer

Vztah vědy a umění v teoretických článcích Miroslava Holuba

Vůle Miroslava Holuba k intelektuální poezii je velmi dobře známa.¹ Holub je však i člověkem, který se nad básnickou tvorbou a především nad vztahem mezi vědou a uměním intenzivně zamýšlel. Na přelomu padesátých a šedesátých let napsal několik článků, jež se snažily tento problém řešit.

Svou definici tvůrčího života podává M. Holub, téměř příznačně, na osobnosti francouzského vědce Frederica Joliot-Curie: je to „maximum odbornosti, maximum pracovní produktivity spojené s hluboce uváženou aktivitou společenskou.“² Těžiště tedy spočívá ve spojení práce, odborné činnosti s veřejnou aktivitou a morálkou. Zdůrazňování morální hodnoty vědy je podstatnou složkou Holubova uvažování. Věda se, podle něho, dotýká všech, „věda je ve vzduchu a lidé to cítí“, cítí tento „nervový systém světa“, řečeno Holubovými slovy.³ Ruku v ruce s morálním aspektem jde však také až přehnaná víra ve schopnost vědy, v její úlohu v lidském životě. Věda se stává morální oporou člověka, technika a civilizace je „reálným ulehčením lidské existence, snižováním a odstraňováním fyzických útrap, prodloužením života celých kolektivů a celé světové populace, posilováním vědomí sounáležitosti před tvář kosmických možností, rozšiřováním moci člověka.“⁴ Společně s dalším zintenzivněním humanistického vzdělání přinese i větší optimismus. Ve vztahu mezi vědou a uměním, který nastoluje v posledním ročníku časopisu Květen⁵, favorizuje vědu. „Zdá se mi, že vědeckí pracovníci měli a mají více úcty a porozumění pro umění než umělci pro vědu“, jsou první slova stati. Mnozí fyzici, matematici, lékaři se zajímali o hudbu, poezii, výtvarné umění, zatímco pro umělce „věda je záležitost chladná, analytická, zanedbávající úchvatnou celost světa, redukující skutečnost na hromadu roztržitých dat nepostižitelného významu“.

Podle Holuba „právě moderní věda je pramenem odvážných, revolučních generalizací a univerzálních koncepcí“, věda spojila mikrokosmos s makrokosmem, elementární částice s astronomií, svět lidského vědomí se světem galaxií. Atomizaci skutečnosti způsobují „takzvané formalistické směry“, reprezentované Cézannem, Piccassem, Légerem, kubisty. Už zde je Holub hlasatelem nové krásy - estetický zážitek a prožitek je s to navodit i věda: obraz v rentgenovém mikroskopu nebo histologická struktura ledviny je stejně krásná, překvapující a něžná jako květy sedmikrásek. O tom jako kdyby nás chtěl přesvědčit v Hostu do domu, kde jeho článek Věda kontra umění - nafouklý problém⁶ doprovází pět snímků,

1) B. Svozil: Vůle k intelektuální poezii. O básnické tvorbě Miroslava Holuba, Praha 1971.

2) M. Holub: Frederic Joliot - Curie. 1900 - 1958, Květen 3, 1957/58, str. 738.

3) M. Holub: Věda v rozhlase, Květen 3, 1957/58, str. 807 - 809.

4) M. Holub: Atomový věk a náboženství, Kultura 1959, č. 13 str. 1 - 2.

5) M. Holub: Seclující věda, atomizující umění, Květen 4, 1959, str. 258 - 259.

6) M. Holub: Věda kontra umění - nafouklý problém, Host do domu 1960, str. 391 - 395.

zachycujících např. krystal viru, útvary na povrchu rostlinného listu nebo histologický řez nosní dutinou králíka v mikroskopu. Nicméně rozpor mezi vědci a umělci nevidí již tak jednostranně jako ve stati Scelující věda, atomizující umění, neboť uznává, že vědci podceňují umění a umělci zase moderní vědu a techniku. Podle Holuba může umění čerpat z vědy jednak obecný přístup k věcem, tedy vytváření univerzálních obrazů světa⁷, jednak rozšiřující a prohlubující se zachycování skutečnosti⁸ a jednak, což je podstatný rys, její morální aspekt. A jinde ukazuje Holub poezii další cestu: „Jde především o to, abychom byli normálními a dobrými občany. Normálními. Normální občan nepotahuje nosem a necvrliká nad každou kytkou nebo láskou nebo událostí, nepronáší příležitostné pajány, ale myslí a říká si své. Poezie nemusí a snad už ani nemá být zjevením výjimečných osobností, ale svérázným záznamem objektivního světa a společného úsilí lidí.“⁹ Zde se objevují dozvuky Holubova „programového“ článku Náš všední den je pevnina¹⁰, kde touží v poezii zachytit vše, místo soumraku a svítání vnést do umění štěpení atomových jader a tavby, fakta, která sblíží poezii s vědou a znamenají oporu nejen vědci, ale i básníkovi. S tím souvisí i snaha o co největší stručnost. Nejde o to pojmenovat vše. „V obecném povědomí je bohužel dosud poezie funkcí slov, nikoli prostoru mezi nimi, trvá se na přímé závislosti mezi množstvím slov a množstvím poezie ...“¹¹ A abychom zůstali u námi sledované oblasti, a zůstává u ní i Holub, podobná stručnost je nutná i ve vědě: „I ve vědecké publikaci se slovo stává balastem a výslovná formulace mnohdy odvádí od jemného smyslu, který by byl vystižitelný buď nesnesitelně dlouhým textem, nebo nejstručnějšími značkami...“ Holub nachází další oblast, v níž k sobě poezie a umění mají blízko: snaha po stručném vyjádření na hranicích sdělitelnosti, která klade větší nároky jak na čtenáře, tak i na autora psaného textu. Přesto i nadále zdůrazňuje stále rostoucí úlohu vědy - „poezie i věda objevují pravdu. Ovšem ne o téže skutečnosti. Poezie spíše o stavu člověka jako individuality i ve společenských vazbách. Ale s rozvojem exaktních vědeckých metod se tento heuristický, noetický význam umění čím dál víc omezuje.“¹² A s poklesem této noetické stránky umění stoupá její mravní poslání. Příznačné je přirovnání umění k virové infekci. „Samo o sobě nic ještě není, dokud neinfikuje vnímající organismus. Vědecké poznatky můžeme kódovat. Uměleckými se musíme infikovat a dotvářet je.“ A znovu jsme se dostali ke čtenáři, v němž musí proběhnout prožitek z básně, která, podle Holuba, nemá vytvářet novou realitu, ale objevovat ji. Přesto trvalejší záležitostí než poezie je pro něj vědecká práce - „dost pevná, kamenná věc, která přetrvává“. Tedy znovu stručnost, stále významnější pozice vědy vůči umění při poznávání světa a s tím související růst mravní role umění. To jsou myšlenky, jež tvoří základ Holubova uvažování vzhledem k umění, ale i vědě.

Věda však může přinášet inspiraci nejen básníkům: „Svět pod mikroskopem je jako inspirační oblast obrovskou možností pro výtvarníka. Je to však oblast vizuální a nikdy jsem se neodvážil ji vtělit do slov ... V každém případě je to oblast umělecky dosažitelná. Její estetická kvalita upoutává - třeba neuvědoměle - i vědeckého pracovníka.“¹³ Neboť právě

7) „Moderní vědu nevyznačuje ani tak neutron, buňka, mitochondrie nebo nukleová kyselina, jako teorie relativity, teorie pole, teorie vývoje, to jest obrovské koncepce světa.“ (Tamtéž, str. 394.)

8) „Věda se stává inspiračním zdrojem, zdrojem informací o tváři světa a zdrojem nových estetických kvalit.“ (Tamtéž.)

9) M. Holub: O racionální poezii, o Achillovi a želvě a tím pádem i částečně o sobě, Kruh, duben 1960, str. 51.

10) M. Holub: Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/57, str. 1 - 2.

11) M. Holub: Ungaretti čili o stručnosti, Plamen 1961, č. 4, str. 93.

12) Hovoříme s Miroslavem Holubem. Umění jako věda, Kultura 1961, č. 5, str. 1.

13) Mikroskop a ruža. O veciach vedy a umenia hovoríme s Miroslavom Holubom, Kultúrny život 1961, č. 8, str. 8. K tomu srv. M. Holub: Věda a kráska. (Mikroskopické preparáty jako předlohy k textilnímu výtvarnictví.) Domov 1962, č. 6, str. 14 - 15.

působení je podstatou umění. Přesto, podle Holuba, lidská existence není možná v současné civilizaci jen na základě umění. Věda a technika jsou nezbytnými součástmi života. „Není ... osmdesátikilometrová rychlost (v úsecích dopravními předpisy pro ni určených) hlubším a přirozenějším zážitkem moderního člověka než kantáta na slova Otokara Březiny? ... Nezbyvá mi, než abychom se smřili s tím, že jsou i jiné cesty k nesmrtnosti než sonety. Ba dokonce s tím, že tvar motocyklu má pro osmdesát procent populace větší estetický význam než tvary soch a že řeč sportovních referátů má větší stylotvorný vliv než metafory básníků ...“¹⁴ Znovu se zde projevuje Holubův despekt k líčení přírody (krásnější než šumění hvozdů může být dobře seřízený čtyřtákní motor), citů, k představě básníka, který na sobě nese váhu světa (a přitom neumí vyměnit pojistky). Holub touží zpřístupnit umění co nejširšímu okruhu lidí. Vzpomeňme na jeho známé vyjádření, že píše nejraději „pro lidi netknuté poezíí ... Chtěl bych, aby četli básně tak samozřejmě, jako čtou noviny nebo chodí na fotbal, aby je nepokládali za nic obtížnějšího ani zženšilejšího, ani chvályhodnějšího.“¹⁵ Aby básníci byli slyšeni, požaduje Holub přiblížení se k těm osmdesáti procentům lidí, ke čtenářům Večerní Prahy, majitelům Jawy 350, posluchačům rádia, ale i žákům a studentům na školách, učilištích či internátech. „Nejde-li to v určitém případě jinak ..., dal bych přednost tomu, aby v té nebo oné třídě znali méně klasiků a více třeba současné science fiction, aby v tom či onom internátu chodili v úzkých kalhotách a neuznávali jinou hudbu než džez, před tím, aby třicet mladistvých pokrytců memorovalo Hála a pod lavicí četlo rodokaps.“¹⁶ Tedy žádá využít té přirozené vlastnosti mladých lidí, která se vyznačuje touhou po vypjatě morálním hodnocení věcí, nepředkládat jim hodnoty a příklady, jež jsou jim cizí, nenutit je k nadšení nad těmito hodnotami, ale raději využít toho, co cítí, co vyznávají, co je pro ně hodnotovým východiskem, než abychom z nich vychovali pokrytce, kteří se přetvařují, aby mohli s dospělými nějak snesitelně vyjít. Znovu tu zaznívá Holubova snaha soustředit se na těch osmdesát procent lidí, pro něž je rychlá jízda na motocyklu estetičtější zážitkem než Březinova poezie, nenutit je vzdychat nad každou květinou, nad každým veršem. Jaký úkol tedy stojí před poezií a básníky? Je to zájem o tzv. prosté lidi, účast na jejich životě, na životě tzv. neintelektuálního publika. „A ačkoli musíme jít v mnoha ohledech proti jejich vkusu, strhovanému neblahými vlivy tradičního myšlení, tradičního poměru k intelektuální práci, tradičního názoru na umění, ačkoli čím více chceme říkat jejich život, tím více jim připadáme divní, přesto setrvávají v našem vědomí jako podstatná stránka naší subjektivní skutečnosti a přesto setrvávají v našem programu jako jediné východisko z hermetického osobního bludiště, v němž se děje onen sotva postižitelný proces poznání, proces interakce předmětu, světa, vesmíru - a subjektu, bludiště stejně hermetického ve fyzice jako v poezii.“¹⁷ A zároveň je úkolem umění postihování celku světa, jenž sestává z jednotlivých projevů, obrazů a koncepcí a z nichž „se v jedné epoše složí jistý úplněk, maximálně možná aproximace ducha a epochy“.¹⁸ Ovšemže podstatnou úlohu zde hraje rovněž věda. „Nejde tedy ve spojení umění a vědy o nic nového. Věda kontra umění je pověra a jako každá pověra i ona se mezi lidmi chce stůj co stůj udržet ... Dokonalá technika, dokonalá civilizace je maximálně lidská. Rozhodně lidšější než každodenní přírodní skutečnost.“¹⁹ A druhou záležitostí, která je hodna změny, je pojetí člověka v poezii jako bytosti a priori dobré. Podle Holuba spěje člověk k tomuto pólu nikoli samovolně a prostě

14) M. Holub: Abychom byli slyšeni ..., Literární noviny 1961, č. 34, str. 3.

15) Jdi a otevři dveře. (Rozhovor.) Večerní Praha 7. 5. 1963, str. 3.

16) M. Holub: O morální jednotu člověka, Tvorba 1961, str. 1202.

17) M. Holub: Abychom byli tím, co jsme, Literární noviny 1963, č. 22, str. 11.

18) M. Holub: Co je pravda v literatuře, Literární noviny 1963, č. 20, str. 4.

19) Věda proti umění? Se čtenáři hovořil básník - vědec Dr. Miroslav Holub, Tvorba 1962, str. 1062 - 1063.

od narození, ale jedině prací a myšlenkovým úsilím, které v poezii jako ve vědě musí vést k analýze postavení a poslání člověka v tomto světě. Přičemž básník i vědec mají v podstatě stejné ambice poznávací, úsilí o přesnost a dokonalost poznání i určitou eleganci výrazu. Neboť vědecká práce musí také splňovat estetická kritéria a práce umělecká zase kritéria vědecká.²⁰ Je jasné, že Holub poněkud redukuje moderní poezii na činnost analytickou, jak sám říká - na intelektuální poezii, k níž sám tíhne snahou o stručnost, maximálně zhuštěný výraz, snahou o civilnost, o zachycení podstatných stránek života tzv. obyčejného člověka. Podobné problémy řeší také současná věda. „Utváření života bude de facto společným úkolem pro vědu i umění. Věda dá metodu a umění program.“ Tedy východiskem je pro Holuba spojení obou těchto lidských aktivit²¹, přičemž v centru jejich zájmu musí být člověk jako bytost nadějeplná a optimistická, jako bytost mravní, jako bytost, která neustále spěje k dokonalejšímu a vyššímu uspořádání společnosti a která je formována a zdokonalována moderní vědou, a nikoli nevědění. V tom spočívá na přelomu padesátých a šedesátých let holubovská podstata lidskosti.

20) Představujeme vám Miroslava Holuba, *Kultúrný život* 1963, č. 2, str. 12.

21) M. Holub: *Intelligence a dnešek*, *Plamen* 1964, č. 10, str. 1 - 2.

Neznámý básník Května - Jaromír Jermář

Jaromír Jermář otiskl v Květnu všehovšudy šestici básní,¹ cestopisnou esej Varšavská tříšť² a pak již jen melancholické povzdechnutí nad příkrým uzavřením své kratičké literární kariéry.³ Už cestopisná úvaha z cesty do Varšavy na výstavu mladého umění vyvolala negativní ohlas - sama redakce časopisu uveřejnila varovný čtenářský dopis, který Jermáře (jenž v článku doporučil vzít si za příklad Poláky v postojích k modernímu umění a zasníl se o potřebě nového vydání Masaryka a Beneše) obvinil z kosmopolitismu a negativního vlivu na mládež.⁴ Uveřejnění jedné stránky drobných básniček v druhém ročníku Května však vyvolalo přímo masovou vlnu protestů.

V Práci se ozval kritik Jan Štern:⁵ „Čeká-li člověk od většiny básníků, kteří do Května pší, že tam najde verše, z nichž by mluvila nesmlouvavost mládí, která se proti vši špíně a zpátečnictví bije za nový lidský ideál, čeká-li, že najde poezii silnou ať už ve chvále nebo v protestu, pak je zklamán.“ Citoval celou báseň o „čurajícím chlapečkovi“, který se stal téměř závazným emblémem celé kritické kampaně (v Tvorbě vzápětí přetiskli tutéž báseň s ironickou ilustrací močícího dítěte a s „poznámkou sazeče“: „Chlapeček se styděl, a co básník?“⁶) a sarkasticky komentoval báseň o dvou židovkách na cestě do Paříže. V Jermářově vystoupení viděl známku dekadence a staroby.

Také Josef Schnabel v Mladé frontě⁷ si zašpičkoval. Carrollovu Alenku nechává procházet „zemí za zrcadlem“, kterou se mu jeví ve svých výstřelcích naše i polská mladá poezie. Jermáře obvinil z nezdvořáctví a z návratu k dadaismu, z úniku z krásné přítomnosti do doby, která „právě nejkrásnější doba nebyla“.

„Salva kritiky ze všech stran“ (o Jermářových básních se jednalo i na vedení Svazu spisovatelů a na Ústředním výboru KSČ⁸) donutila redakci k rychlému ústupu. Jiří Šotola v Literárních novinách⁹ dává kritikům plně za pravdu a také redakční článek v Květnu

- 1) J. Jermář, Všední den, Ulice v opuštěné čtvrti, Blues, Má poezie, Cestou do Paříže, Akt, Květen 2, 1956/1957, č. 7, str. 253.
- 2) J. Jermář, Varšavská tříšť, Květen 1, 1956/1957, č. 5, str. 136 - 137.
- 3) J. Jermář, O básnické rošťárně, Květen 2, 1957/58, č. 10, str. 372.
- 4) K. Meduna, Květen 1, 1955/56, č. 7, str. 224.
- 5) J. Štern, Mladé verše a verše mladých, Práce 3.4. 1957, str. 3.
- 6) Tvorba 1957, č. 15, str. 25.
- 7) J. Schnabel, Když Kolumbové objevují Portugalsko aneb Co Alenka našla před zrcadlem, Mladá fronta 7.4. 1957, str. 3.
- 8) "Těžko potom obhájit poezii, která vychází z podobných myšlenkových pozic, před výtoku naturalismu. Právě tím naturalismem, proti němuž se soudruzi z Května poučovatelemským způsobem brání, je proniknuta veliká část věcí, které se tisknou. Což v nich nejde o vytrhávání jednotlivých případů ze společenských souvislostí, o zaměňování hlavního podružného? Stačí si přečíst verše Kunderovy či básně debutanta Jermáře. Pickovy epigramy i některé povídky ze stránek tohoto časopisu a jasně se o tom přesvědčíme." V. Koucký, in: Z diskuse na zasedání Ústředního výboru KSČ 13. - 14. června, Rudé právo 21.6. 1957, str. 5.
- 9) J. Šotola, Nová jména, Literární noviny, 1957, č. 20, str. 4.

nazvaný Čurání na pokračování se sice pozastavuje nad hlučnou kampaní, ale i on přiřazuje Jermáře k autorům, kteří si oblíbili „odkoukanou dekadentskou pózu“ a „jsou pod vlivem povrchního studia idealistické estetiky a buržoazního umění z jeho vysloveně úpadkové fáze“. Redakce důsledně odmítla nést za tento stav odpovědnost a pokusila se přenést vinu na ČSM, učitelstvo, rodiče.¹⁰ Karel Hrách v zásadním příspěvku v Květnu Nová jména - a co dál? protijermářovskou kampaní sice bagatelizuje, ale i on se autora zřká jako neschopného převést svůj záměr „v silný umělecký tvar“.¹¹ Jaromír Jermář zůstává zcela osamocen, redakce mu sice pak ještě poskytla platformu k hořké odpovědi, ale po ní se již autor - chystající tehdy svou první knížku veršů s názvem Tyto a jiné dny¹² - navždy odmlčuje.

Připomenutím literárního konfliktu z roku sedmapadesátého nám nejde tolik o rehabilitaci zapomenutého básníka jako spíše o položení otázky, proč právě Jermářovo jméno se stalo v tažení proti Květnu emblematickým, proč vlastně Jermářova poetika tolik vadila.

Zřetelně vycházela z celkové skupinové platformy květnácké poezie - už titul první básně je z toho hlediska výmluvný (Všední den). Na první pohled se i Jermářova poezie vydávala na cestu, kterou vytyčil pro mladou literaturu Jiří Šotola („objevovat prostý, skutečný denní život... a jeho pravdu“) nebo Miroslav Červenka (jde o „nové navázání kontaktu se životem, se syrovou skutečností“, o „nové pronikání nemytých a nečesaných slov do básnického jazyka“).¹³ Jermář sdílí s hlavními básníky Května proklamovanou neochotu k heroismu, manifestacím, k syntéze, ba dokonce je přímo programově neheroický, nemanifestační, nesyntetizující. Lze říci, že především svou důsledností výrazně vybočil z řady. Pokud kritika vytýkala novému básníkovi neschopnost převést záměr „v silný umělecký tvar“, nedostatek myšlenkové koncepce - dotýkala se nepřímou právě této stránky Jermářova vystoupení - neochota k syntéze u něj byla dovedena do důsledků. Jermář do krajnosti minimalizuje jakoukoli celistvost budovanou nad svou reflexí všednosti, potlačuje sjednocující autorské gesto, neuchyluje se k harmonizaci na úrovni rytmické a neakceptuje také žádný dobově závazný hodnotový horizont jako rámec své „všednosti“.

A právě to byl moment, ve kterém se s ním hlavní představitelé generace prudce rozcházel. Hovořili-li o odmítnutí syntézy, pak především odmítali pevnou sjednocující koncepci celku do detailu předem vyhodnocenou, šlo jim právě o dramatickou hru detailů a fragmentů. Neodmítali však rámcování této aktivity jednotlivin scelujícím a harmonizujícím autorským gestem (tvořivé vpojení jednotlivých detailů v rámci jediného lyrického postoje do sjednocujícího obrazného a rytmického kontextu), usilovali o začlenění detailu do všezahrnujícího jediného „světa“ a neodmítali ani obecně závazný ideový horizont. Ostatně ani nemohli, protože ty dvě poslední věci spolu bezprostředně souvisely.

Jestliže generace Května usilovala vnímat věcný detail v perspektivě dějů celého univerza, byla v tom samozřejmě i euforie z opatrné demontáže dosavadních ideologických tabu, která přikazovala vidět svět jako příkře členěný ve dvě, v nový svět socialismu a ve starý, úpadkový svět dosavadní. „Svět“ mladé poezie v okruhu Května byl zřetelně jednoduší, daný jednotným prožíváním subjektu. Spojoval drobné zlomky všednodenních aktivit s ději historickými až kosmickými do jediného proudu - již proto vlastně zákonitě dospívají básníci generace k aktualizaci žánrového předobrazu avantgardního pásma: pro svůj obraz světa potřebují totiž prostor. Šiktanc sumarizuje generační zkušenost v historickém obrazu

10) Redakce, Čurání na pokračování, Květen 2, 1956/1957, č. 10, str. 372.

11) K. Hrách, Nová jména - a co dál?, Květen 2, 1956/1957, č. 10, str. 358 - 359.

12) J. Jermář, O básnické rošřárně, c.d. (sbírka vyšla jako dokument v příloze 2. čísla časopisu Tvar r. 1994).

13) Mladí básníci na II. sjezdu, Květen 1, 1955/1956, str. 291 - 298, cit. str. 295 a 296.

Heinovské noci, Šotola nechává procházet svou Venuši z Mélu nekonečným prostorem zeměpisným i dějinným, také u Červenky lze pozorovat náběhy ke skladbám směřujícím k takovému sumarizujícímu pásmovému záběru (např. báseň Po schodech nad Vltavou).

Jenomže tendence k řádu, obava z chaosu, která se zdála hrozit z větší míry svobody poskytnuté „věcem“, již a priori zakládalo kompromis s ideologií, k přijetí obecného ideologického rámce jako skeletu výstavby básnického světa. Básníci Května sice položili důraz na životní detail, konkrétní výjev, ale na druhé straně byli nuceni interpretovat ho jako přirozenou součást utopie a jejího řádu, a nikoliv jako destruktivní, vzpurný živel uvnitř jejího hájemství. Okázale odmítali symbolismus a hlásili se k demytizujícím, konkretizujícím vystoupením „generace buřičů“ - Tomana, Gellnera, Šrámka, Bezruče - vytvářejícím pozoruhodnou českou paralelu ruskému akméismu, ale přejímali ze symbolistické lyriky její univerzalizmus, nekončící rozšíření básnického světa časem a prostorem. Proti dvojpólovosti padesátých let nabízel vizi světa ovšem již nerozbitou ve dvě samostatné říše: vnímali svět jako jednotný proud skutečností, ovšem předem zorientovaných jednou provždy perspektivním usilováním socialismu. Řád, se kterým počítali, vnímali, a nemohli nevnímat, jako řád „socialistické poezie“.

Rozmanité dobové výroky mluvčích Května lze snadno převést na společného jmenovatele. Život viděli „ne jako chaos jevů, ale jako jednotný plán a hierarchii podstatného a vedlejšího“.¹⁴ Všední den byl pro ně „pevnina“, musel být určován „perspektivou“,¹⁵ držel pohromadě pohybem lidské racionality, kultem vědy (u M. Holuba). Zdůrazňuje se „noetická odlišnost“ všedního dne mladé poezie od všedního dne Skupiny 42.¹⁶

Všude v těchto výrocích je pólu všednosti stavěn do protikladu protichůdný princip, který je zřetelně „ne-všední“, ale i nedotknutelný, sakrální, ať již jako „řád“, „hierarchie“, „perspektiva“, „noetická danost“, vždy je tu něco předem vyčleněno z proudu analýzy a zpytování a předem předsazeno před závorku.

Tento princip automaticky všednost patetizuje, lyrizuje, sentimentalizuje, mění v zázračno (srovnej programový titul J. Bočka: Poetický zázrak všednosti).¹⁷ Ukažme si to na kratičké strofě básně Miroslava Červenky Báseň o tíze:¹⁸ „Leč dole na dvorku děje se zázračná věc, / cizí krásná žena tam bouchá koberec, / v dřevém župánku trochu smutná a opuštěná zdá se, / snad by ji potěšila malá veselá báseň.“ Všední realie - „klepání koberece“ (v razantní formulaci „bouchat koberec“), „dřevý župánek“ se v této básni stávají součástí euforického výjevu zjevení krásy: všechny motivy se v tomto kontextu poetizují. Zvuk klepačky není agresivní a rušivý, nasycuje se erotickými konotacemi stejně jako „dřevý župánek“, který nevyovídá nic o sociálním statutu své nositelky, spíše tu naznačuje jakousi spontánnost, svobodomyšlnost ženy, která jej nosí, je signálem toho, že je momentálně „volná“ a přístupná dobývání, zvuk klepání koberece i dřevý župan, samota ženy i dvorek jsou milostnou výzvou, vyznačují poetično a pohodu, nic tu není tragického, znepokojivého, vše je předem připraveno vstoupit do optimistické, dobře naladěné básně.

Samozřejmě: v porovnání s klasickým konceptem poúnorové lyriky tu zaznamenáváme zřetelné úsilí emancipační. Celkový plán již obsahuje patrné disonantní prvky, přestože je harmonizuje v důsledně budované jednotné vizi. Také úkol poezie je tu představen jako

14) M. Červenka, Básník melodický, Literární noviny 1957, č. 27, str. 4.

15) M. Holub, Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/1957, č. 1, str. 1 - 2.

16) M. Červenka v odpovědi V. Havlovi, in: Diskusní tribuna, Květen 2, 1956/1957, č. 1, str. 30.

17) J. Boček, Poetický zázrak všednosti, Květen 2, 1956/1957, č. 3, str. 106.

18) M. Červenka, Lijáky. Mladá fronta. Praha 1960, str. 21 - 23.

okázale a vědomě snižený: básník tu není bojovníkem za ideu, hlasatelem generální linie; jeho služba je především službou konkrétní lidské bytosti.

Z tohoto hlediska, z pohledu staré a stárnoucí normy se ovšem mladá poezie jevila zvnějšku bezkonceptní (J. Janů v Novém životě¹⁹ otevřeně vytykal básníkům všedního dne nedostatek „celistvé koncepce života“), v propojení „perspektivy“, „hierarchie“, „noetické základny“ s „konkrétními reáliemi“ často přítomnost všednodenních „faktů“, nenormovaných a normě unikajících, bila do očí a dráždila.

Ale tak či onak (a z dnešního pohledu to vnímáme ovšem citlivěji než tehdejší čtenáři) přítomnost ideologického konstruktů vystupuje zřetelně do popředí.

Řád harmonizující, lyrizující, patetizující „všední den“ byl současně výrazně náchylný ideologizaci, ochotně se představoval jako řád „socialistické tvorby“ a „socialistické reality“. Vzpínání konkrétních reálií k univerzáliím mohlo být snadno interpretováno jako totožné se základními tendencemi vývoje socialistické společnosti, mytizovalo ji jako součást nekonečného lidského dobývání vždy větší a větší míry svobody.

Jermář však zachází v tomto bodě rozhodně dál. Všednodennost je u něj plně vymaněna z mechanické představy o řádu. Ani autor, tím méně nějaká nadosobní ideologická struktura, nedefinuje předem meze každodenna. Smysl básně se dokonce často přímo vzpírá možnosti být autorem přesně předem určen. Všimněme si, jak třeba v básni Všední den „konkrétní zážitek“ cosi rozehraje, čímsi prudce zasáhne mluvčího básně, ale čím - to zůstává nesděleno, báseň končí nejasnými třemi tečkami, které prozrazují, že ani lyrický hrdina není pánem vlastního básnického světa, který utváří a který zůstává přesto zcela autonomní.

Poetika Jermářových básní tihne k fragmentárnosti. Je příznačné, že zatímco přední autoři Května krok za krokem směřovali k rozsáhlé pásmové skladbě, blíží se Jermář k jinému ideálu, k formě japonských haiku: „Znechucen rozvláchnou deklarativní poezií, přesycen smělymi metaforami, neschopen nazírat celý svět naráz a beze zbytku, chtěl jsem ve svých básních mikrosvětlem ukázat makrosvět, chtěl jsem v kapce vody uvidět složitost vodopádů a moří. Něco, jako jsou japonské haiku, travestované do moderní výrazové techniky.“²⁰

Jermář se nejen nevyhýbá disonantním motivům, oněm „nemytým a nečesaným slovům“, které básníci Května uváděli do básnického jazyka, ale také nijak neoslabuje (nelyrizuje, nepatetizuje) jejich vyznění. Je až okázale nemetaforický: „Na konci plotu / spala kočka / nad smetištěm“, „Čural chlapeček u plotu, / čural a styděl se, / když mne spatřil“, „malý kuffík, který stál / na lavici vedle nich, / se pomalu otevřel a / vysypala se pudřenka a růž“, „Šedivá auta / přivezla ovoce, / zeleninu a cibuli“.

Stejně jako u čelných básníků Května je i jeho svět na první pohled zeměpisně široký - objevují se tu motivy z New Yorku, Paříže, také Ulice v opuštěné čtvrti je zjevně lokalizována kamsi do západní ciziny. Jednotlivé výjevy však zůstávají fragmentární a nespojují se do jednotného proudu, zůstávají nesloučené autorským gestem: básník je předkládá jakoby aktem tvoření nedotčené, jako na sobě nezávislé. Onen jermářovský zlomkovitý svět není navíc ani předkládán jako svět „nás“, jako svět nazíraný v obecně závazné perspektivě socialistické víry.

Pro ideologii a její univerzalistické ambice v Jermářových fragmentarizovaných miniaturách chybí dostatek prostoru. I obvyklé emblémy socialistické poezie, kterými postihovala „starý svět“ kapitalismu („pán s doutníkem“, „Daily News“, „zlaté zuby“, „lynčovaný

19) J. Janů, Nad mladou tvorbou, Nový život 1957, str. 572 -575.

20) J. Jermář, O básnické rošťárně, Květen 2, č. 10, str. 372.

černoch“) tu trčí ve své jednotlivosti, vymaňují se z obvyklé výkladové jednoznačnosti a působí naopak svou bizarností a groteskností.

Jermářovi se jeho šestici básní podařilo dotknout čehosi velmi podstatného. Zdánlivě stál v té chvíli stranou hlavního proudu, mluvčí Května se ho mohli v tísní snadno zřítci jako žánristy, který se utápí v naturalistickém detailu, v dekadenci a směřuje zpátky do minula. Dnes se však ukazuje, že z naivní základny květnáckého programu vykročil přímo do svobodného prostoru, ke kterému vedla cesta jeho proslulejších kolegů dlouhými a klikatými serpentýnami. Cosi ho sblíží s Egonem Bondym, tvořícím tehdy mimo oficiální kulturu, a programovou neuforičností svých básní předjímal Jermář mnohé z nástupu generace Divokého vína.

Ale nečekaný a prudký vstup do svobodného prostoru nemohl být odpuštěn. Básník byl za půltucet svých miniatur distancován z oficiální literatury a nikdy se již nepokusil o návrat. Zůstal věrný autostylizaci, kterou vyslovil v programové básniče Má poezie:

Taktěž i já píší své verše
na zeď nebo na plot.
Přijde déšť a vítr,
smaže má slova.

Iva Málková

"Všední den" v poezii a písňových textech (Recepce po více než třiceti letech)

Zamýšlím-li se nad dobou druhé poloviny 20. století, která plynula ještě před mým narozením, musím spoléhat na oficiální údaje, tištěné zprávy, publikované texty, natočené filmy, písničky, zvukové záznamy, dobové fotografie atd. Všechno je však mystifikující. Jsem zbavena možnosti korigovat dokumenty vlastní zkušeností. Chci-li postihnout podobu a smysl všedního dne, bude má úloha ještě těžší. Co napoví o každodennosti na konci padesátých let tzv. „poezie všedního dne“ a „písničky pro všední den“?

„Poezie všedního dne“ má základ v básnické tvorbě publikované na stránkách časopisu *Květen*. Písně zazněly na finálových večerech tří ročníků (v letech 1958, 1959, 1961) soutěže *Hledáme písničku pro všední den*.

V *Květnu* na počátku druhého ročníku vystupují Josef Brukner s básní *Óda na sušení prádla* (str.1) a Miroslav Holub s programovou iniciativou¹, obojí je dáno do vínku tzv. „poezie všedního dne“. V jejich rozměrech jsme zajati prádlem, symbolem intimní i veřejné podoby člověk, a zachycení „pevninou, která vzestupuje“².

Programové prohlášení (i když označením program si stále nejsem jistá a kladu k němu otazník) bylo dále vymezováno, zpřesňováno a korigováno v úvodních a člancích³, diskusích⁴. Teoretická doplnění lze odhalit i v recenzích⁵, ve studiích o dobové poezii⁶ a v analýzách básnických sbírek⁷. Recept na vytvoření básně, která by se zařadila do proudu „poezie všedního dne“, nakonec obsahoval tyto ingredience: věrná fakta, věčnost, detail, nevšední všednost, rozum, napětí, vzrušení, novou vášnivost, barevnost, hluk, dramatickosti, živost, bojovnost a nebojácnost, nesentimentálnost, kritiku, smutek jako odrazový můstek, optimismus, naději, perspektivu. Básník měl chodit s otevřenými očima a psát básně, tím pomáhat a dodávat sílu.

Podle Milana Schulze „umění všedního dne chce rozluštit lidskou přirozenost a přetvářku ve všech jejich projevech“⁸. Samotní autoři kolem *Května* i ti, kteří s nimi sympatizovali,

1) *Náš všední den je pevnina*, *Květen* 2, 1956/57, str. 1-2.

2) *Tamtéž*.

3) J. Boček: *Poetický zázrak všednosti*, *Květen* 2, 1956/57, str. 106; M. Holub: *Polská poezie*, *Květen* 2, 1956/57, str. 372; M. Schulz: *Započatá cesta. Nad poezií všedního dne*, *Květen* 3, 1957/58, str. 173-177; *Otevřené otázky*, *Květen* 3, 1957/58, str. 229-230; A. Jelínek: *O koncepci života*, *Květen* 3, 1957/58, str. 246-250.

4) Z. Heřman: *Program proti poezii*, *Květen* 3, 1957/58, str. 455-456; M. Červenka - J. Šotola: *Ještě o literární kritice*, *Květen* 3, 1957/58, str. 589-591.

5) M. Schulz: *Okamžiky života. K novým sbírkám M. Kundery a E. Petišky*, *Květen* 3, 1957/58, str. 8-10; M. Schulz: *Metafora moře v moři metafor*, *Květen* 4, 1959, str. 4; J. Brabec: *Ortely a milosti*, *Květen* 4, 1959, str. 109-113.

6) Z. Heřman: *Básnická syntéza*, *Květen* 2, 1956/57, str. 260; Z. Heřman: *Rytmus generací*, *Květen* 3, 1957/58, str. 482-488; J. Bžoch: *Glosy k mladé české poezii*, *Květen* 3, 1957/58, str. 669-670.

7) Z. Heřman: *Boj o člověka a boj o poezii*, *Květen* 2, 1956/57, str. 55; M. Červenka - M. Schulz: *Čin je řešení*, *Květen* 3, 1957/58, str. 492-494; M. Červenka: *Holub a Brukner*, *Květen* 3, 1957/58, str. 605-609.

8) M. Schulz: *Započatá cesta. Nad poezií všedního dne*, *Květen* 3, 1957/58, str. 173-177.

si více cenili tvorby než manifestujících prohlášení.⁹ Úroveň v časopise otištěných veršů přináší dnešnímu čtenáři zklamání. Témata, motivy, básnické prostředky se opakují. Básně trpí nadbytkem slov. Zastavím se konkrétněji u třetího ročníku, je nejvyhraněnější a materiálově nejbohatší (redakce se tehdy rozhodla srovnat vycházení časopisu s kalendářním rokem). Všední den se újí do popisu města (V. Sládková, L. Lipanský), oslavuje se život i s poznáním jeho hořkosti, objevují se plakátové, naivní, optimisticko-budovatelské výzvy (nepřekonatelná je Zdenka Petrová), či nekončící variace na milostné problémy (např. O. Barák, J. Kubíček, L. Sedláčková, M. Pešek aj.). Pro mne překvapivě¹⁰ tvorbu trvale provází téma válečné, přetrvávající traumata, ale i úzkost ze současného atomového ohrožení (J. Uher, F. Vinant, L. Sedláčková, Z. Petrová, J. Mydlář, J. Schneider). Profilové básníky Května zřídímá nejvíce vnitřní svět jedince. Konfrontují rozum a cit, dění okamžiku s dějinným trváním (v tvorbě M. Holuba). Sledují vzrušení a napětí člověka, lidskou úpornost a touhu (v případě K. Šiktance). Básně J. Šotoly znamenají pokoru před hořem, hledají tajemství bytí a podstatu stereotypu, věří v přirozenost. Noční osamělost ve verších F. Vinanta přináší v myšlenkách na lásku a válku pochopení smrti, jiná báseň poodhaluje, že lidská stádnost a do sebe zahledění lidé vytváří prostor moci. Obhroublé město ubližuje křehké Múze M. Červenky. Lyrické hrdinky J. Štroblové dozrávají v setkáních vnějšího a vnitřního světa, současných a minulých prožitků. Ludvík Kundera v exotickém setkání s mimozemšťany odhaluje tíhu pozemskosti a s nadčasovými hodnotami antiky vstupuje do současnosti. Uhrančivý je Ivan Diviš, jedinou báseň v Květnu zasvěcuje střetu tajupnosti a pokušitelství s represivním prostředím neznalých a nepoznávajících (V Salamance jedné noci, str. 775). Silný náboj do třetího ročníku vnesl provokující a provokativně chápající, urážející a hořce pravdivý Vyvolávač Oldřicha Mikuláška (str. 775). Většina básní Května se snaží okolní skutečnosti zmocnit empiricky, teauruje prožitky opakující se odnepaměti.

Jako čtenáře mne udivuje sebevědomí i sebeuspokojení tvůrců kolem Května. Při srovnání Almanachu Května a brněnského Almanachu mladé literatury Dokořán zaznívají slova: „Květen má dnes víceméně monopol na mladé umění. (...) V Květnu jediném bylo zatím možno sledovat jejich poněkud soustavnější usilování o osobitě pojímání života a umění.“¹¹

Citát je o to pikantnější, že hodnocení o j e j i ch usilování píše sám člen redakční rady - Z. Heřman. Tvorbu provází i přesvědčení, že „poezie pro všední den“ je jedinečným proudem současné literatury.¹² Předcházející poznámku je třeba doplnit o dopisové ohlasy a diskusní příspěvky z kruhů mimo Květen, z nichž vyplývá nenormálnost takového postavení, či jen jeho zdání.¹³ Václav Havel ve svém dopise psal: „Tento program jako by stál sám pro sebe kdesi nad vodami literárního proudění.“¹⁴ Z. K. Slabý omezuje význam Května slovy: „Proto také se Květen nemohl stát časopisem generačním, nýbrž pouze časopisem jedné generační skupiny, k níž se z nedostatku publikačních možností ostatní pouze případ od případu a na větší či kratší časové rozmezí přidávali. Tady měly být od počátku mladé časopisy alespoň dva.“¹⁵

9) A. Jelínek píše o rozporu mezi „teoreticko-programovou činností a básnickou praxí v Květnu“ (O koncepci života, Květen 3, 1957/8, str. 246-250). František Hrubín v rozhovoru říká: „Mysleli jste to dobře; ale dost nešťastně jste to v teorii formulovali. Že jste to mysleli dobře, to se ukázalo v praxi: na poezii.“ (Hovoříme s Františkem Hrubínem, Květen 3, 1957/58, str. 140-141.)

10) Odkaz je třeba hledat v ideologii, propagandě a politice doby.

11) Z. Heřman: Dokořán, Květen 3, 1957/58, str. 399-401.

12) J. Bžoch: „(...) jde o silné umělecké hnutí, které u nás nemá v přítomnosti obdoby.“ (Glosy k mladé poezii, Květen 3, 1957/58, str. 669-670.)

13) Samotné otištění takových příspěvků vlastně dokazuje, že tolik sebestředná redakce Května zase nebyla.

14) V. Havel: Pochyby o programu, Květen 2, 1956/57, str. 29-30.

Jestliže pro poezii znamenal všední den možnost návratu k civilnějšímu vnímání člověka a vztahů, do nichž vstupuje, pak měly „písničky pro všední den“ jiný problém. Snažily se znovuprosadit hudbu ovlivněnou jazzem. Právě o tuto oblast se v druhé polovině padesátých let vedly nemalé spory. Hovoří se o tragickém úpadku naší hudebnosti a kažení lidového vkusu a volá se po rychlé nápravě¹⁶. Jazzová hudba překonává období diskriminace, kdy byla značkována jako „projev nejhlubší degradace západu“, který „musí být a bude vymýcen“¹⁷, a stává se kontrastně masovou záležitostí. Hudební kritika bubnuje na poplach, protože se jí zdá, že úroveň je „ubohá (...), beznadějně se snažící dosáhnout svůj ideál amerického typu“, nabádá, „aby pozorně a citlivě bylo zde oddělováno zrna od plevele; plevel, aby byl nemilosrdně a soustavně ničen, zrnu však dopřán zdravý, plodný růst.“¹⁸ Černobílý, agresivní přístup nahání hrůzu i dnes. Orchestry však z praxe vědí, po čem lidé prahnou, a tak se v kavárně Alfa rodí pravidelné čtvrtky pod názvem Hledáme písničku pro všední den. S příspěvím rozhlasových pracovníků a pod stejným mottem je vyhlášena veřejná soutěž. Už z názvu je patrna jiná pozice všedního dne v hudbě. Melodie, rytmy, texty neměly každodennost zachycovat, ale něčím chybějícím ji doplňovat, nabíjet.

Že to nebylo nejjednodušší, dokazují i některé příklady. Foxtrot Okouzlené městečko (Hulan-Velebný, Hořec) v druhém ročníku soutěže byl pro pasáž „Jazz je získal úplně tím, že blues jim hrál“ na indexu¹⁹ a další provozování záviselo na nutné opravě textu, výsledek zněl potom: „Všechny smutky úplně blues jim rozehnal“²⁰. Blues pro malého chlapce (Šmejc, Hořec) ohlašovalo vznik nové klatby, protože v něm byl shledán náznak rock and rollu, nesmělo se vysílat v rozhlase²¹. Jestliže zákulisí populární hudby připomíná Holubovu větu o básníkovi, který „jde dál a zápasí, i když se to úřednímu oku někdy nezdá“²², pak písničky k „dennímu používání“ byly jakýchkoli rozbrojů prosty. Zaujaly, jak to konstatoval v roce 1962 J. Kotek, „svěží hudebním nápadem a neotřelým textovým námětem“²³. Blues, foxtrot, cha-cha, waltz, slowfox - nejčastější hudební formy - dovršují texty. Přinášejí k melodii citovou harmonii, sentiment a humor. Frekvenční slovník sestavený z finálových písní²⁴ ukáže nejčastěji se opakující slova - den, svět, město, píseň/písnička, noc, cesta, lidé, láska. Zřetelně vymezují teritorium, v němž se textaři pohybovali. Nejúspěšnějším z nich se stal Jaromír Hořec. V prvním ročníku jeho Dva modré balonky, spolu se Smutným cukrářem a foxtrotem I kdyby na sůl nebylo, zaujaly porotu i posluchače nejvíce. Texty využívají zdobnělin, personifikací, čistého až infantilního pohledu na svět.²⁵ V dalším ročníku Hořec opět získal obdiv publika za již zmiňované Blues pro malého chlapce a Okouzlené městečko, v první opěvuje narození dítěte a jeho hudební budoucnost, v níž „pak jednou půjde rozdávat úsměv lidem všude“²⁶, v druhé všichni podléhají jazzu. Ve třetím ročníku hořel Hořec pro Dívku jménem Pygmalion. Pro zajímavost: ve dvou jménech se písnička pro všední den protíná s již neexistujícím všedním dnem v poezii. Ve třetím

15) Z. K. Slabý: Generace nebo „generace“, Květen 3, 1957/58, str. 545-547.

16) L. Dorůžka: Hudba pro všední den, Květen 3, 1957/58, str. 370-373.

17) V. Lébl: Co s džezem a taneční hudbou?, Květen 4, 1959, č. 2, str. 6.

18) Tamtéž.

19) J. Kotek: Od rejdováku k rocku, Český rozhlas Praha, 26. 2. 1993.

20) J. Hořec: Okouzlené městečko, in Písničky do kapsy, str. 22-23, Praha 1959.

21) J. Kotek: Od rejdováku k rocku, Český rozhlas Praha, 26. 2. 1993.

22) M. Holub: Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/57, str. 1-2.

23) J. Kotek: Publikum kontra písničky aneb Proč právě tyhle?, in Taneční hudba a jazz 1962, str. 15-23, Praha 1962.

24) Zpíváme s kytarou č. 4, Praha 1958; Písničky do kapsy, Praha 1959; Zpíváme s kytarou č. 31, Praha 1961.

25) Např. „Sluníčko si vykračuje po ulici rozmarně“ (J. Hořec: Smutný cukrář, in Zpíváme s kytarou č. 4, str. 8-9, Praha 1958). „Dva modré balonky vyšly si do města a drží se za ruce jak ženich a nevěsta“ (J. Hořec: Dva modré balonky, in Zpíváme s kytarou č. 4, str. 23-25, Praha 1958).

26) J. Hořec: Okouzlené městečko, in Písničky do kapsy, Praha 1959, str. 24-25.

ročníku se jako textař představil Jiří R. Pick, aby horoval pro dívku, s níž nakonec pro její hloupost nechce nic mít. Zbyšek Malý, to je ono druhé jméno, na Malém nádraží zalituje, že hluk vlaku nedovolil, aby slyšel slova své milé. Z autorů „písniček pro všední den“ mne zaujal už tehdy nápaditý Vladimír Dvořák. Otextoval písničky plné humorného nadhledu (foxtrot Tam za lesem, o hospodě, kde se nepije alkohol) a v dnes už klasickém Nikodémově pomalém foxtrotu Je po dešti vytvořil prototyp zklidnění a pohlazení v písničkách.

A tak se zdá, že všední den v druhé polovině padesátých let byl podle nejpřesvědčivějších veršů otištěných v Květnu určován obavami z války, vymezován městem, prací. Podle písniček ale lidé toužili po rytmu jiném než pracovním a válečném, utíkali k tématům, která přinášejí potěšení.

Blahoslav Dokoupil

Josef Vohryzek a jeho kritická recepce české prózy na stránkách Května

Květen byl časopis, který měl vliv zejména na vývoj české poezie. Jeho působení na prózu bylo méně nápadné, a snad lze dokonce říci, že se stalo viditelným teprve v letech, kdy už nevycházel.

O české próze psala do Května poměrně početná skupina recenzentů, ale jediný Josef Vohryzek se této činnosti věnoval soustavně. Další - jako Vítězslav Kocourek, Marie Fišerová (Marie Šotolová), Lubomír Doležel, Miroslav Petříček, Zdeněk Heřman, Karel Hrách, Vladimír Novák, Miroslav Ivanov, Ivan Klíma, Přemysl Blažíček, Arno Linke, Jarmila Mourková, Jan Cigánek, Vladimír Karfík nebo Jiří Opelík - neuveřejnili zpravidla v celých čtyřech ročnících Května o próze víc než po třech čtyřech člancích a recenzích. Zatímco se v Květnu formoval program poezie všedního dne, který byl společným dílem básníků i kritiků poezie, próza byla v časopise především v rukou příležitostných recenzentů, kteří někdy uměli dílo podrobit pozorné analýze, ale kteří - zvláště v prvních dvou ročnících - jen výjimečně měli ambice dívat se na jednotlivá díla nebo dílčí problémy prizmatem nějaké osobnostně nebo skupinově vyhraněné koncepce literatury.

Jméno Josefa Vohryzka se objevuje poprvé hned v 1. čísle prvního ročníku a pak pravidelně zhruba ve dvou třetinách všech čísel až do ledna 1959. V září 1955, kdy Květen začíná vycházet, je Vohryzkovi už devětadvacet let, přesto jeho první příspěvek není zrovna nejšťastnějším vykročením. Pojednává o Neumannově knize *Anti-Gide* a je ještě zcela v zajetí ideologického pohledu na literaturu.¹ V referátu o Kupkových Rušných dnech z 2. čísla² Vohryzek stejně jako jiní recenzenti budovatelské prózy přeceňuje význam tématu a tematická analýza je také hlavním nástrojem, kterého využívá. S tím pak souvisí i hlavní hodnotící kritérium - totiž kritérium tzv. pravdivosti. To už sice není chápáno jen jako mechanická shoda obrazu se skutečností (nebo, jak tomu bývalo častěji, s propagandistickou představou o této skutečnosti) a je do něj integrován i požadavek pravdivosti autorova prožitku, nicméně právo autora na subjektivní vidění skutečnosti, natož na jeho deformaci, bylo tehdy ještě něčím zcela nepředstavitelným.

Hned v dalším čísle, kde Vohryzek referuje o Aškenazyho reportážích a povídkách³, nebo v 6. čísle, kde píše o Svatoplukově knize *Putování za hvězdou*⁴, lze však už rozeznat zárodek jeho kritické metody, spočívající ve snaze dospět k určení tvůrčího typu toho kterého autora a jeho dalších vývojových možností nejen posuzováním dílčích tematických

1) Čteme v S. K. Neumannovi, Květen 1, 1955/56, str. 7-8.

2) Kronika, nebo román?, Květen 1, 1955/56, str. 60-61.

3) Reportér a povídkář L. Aškenazy, Květen 1, 1955/56, str. 92-93.

4) Tvůrčí omyl, Květen 1, 1955/56, str. 190-191.

segmentů a jejich tzv. pravdivosti, nýbrž zároveň i prostřednictvím jakési shrnující charakteristiky tvůrčího gesta a stylového směřování posuzovaného autora. O Aškenazy se např. dočteme, že jeho zvláštností je „*schopnost neobyčejně přesným jazykem, jemnými stylistickými prostředky a mírnou, jakoby zdržovanou dynamikou děje vytvořit náladu, ovzduší, ve kterém vnější dění slouží jen jako slupka pro mnohem závažnější vnitřní, lyrický děj*“⁵. Takových postřehů není zpočátku ve Vohryzkových příspěvcích mnoho, ale jsou symptomatické pro jeho postupně sílící snahu vyvozovat kritické požadavky nikoli už z obecné představy jakési ideální socialistické literatury, nýbrž z uměleckého naturelu toho kterého autora. Nikoli náhodou Vohryzek připomíná v referátu o knížce vojenských povídek Milana Kyselého *Moje rota*, že epická próza nemá být jen zobrazením, ale i „*sebevyjádřením*“⁶, a nikoli náhodou v tomtéž referátu zdůrazňuje své pojetí prozaika-umělce jako toho, kdo se nesmí opakovat, ale musí ke skutečnosti přistupovat vždy jakoby od počátku a po svém: „*[...] nesmí přizpůsobovat odpozorovaný životní materiál tradiční fabuli, nesmí přisekávat pravdu, aby se vešla do přežilých dějových schémat [...] Vytváří fabuli - tj. nevymýšlí, neobkresluje, ale vycituje to, co mu vzniká pod rukama. Dává tvar tomu, co jest, co bylo už před ním, co upoutalo jeho pozornost; dává tomu smysl - ne, vystihuje smysl, který v tom je a kterého si před ním nikdo nevšiml.*“⁷

Je zajímavé sledovat, jak Vohryzek při prohlubování své kritické metody neustále cítí potřebu ohrazovat se proti možným nařčením z revizionismu nebo nemarxistického přístupu. V prvním a druhém ročníku je tato tendence přítomna spíše v podtextu, jakmile se však Vohryzek dostal do vleklých polemik s Jiřím Hájkem, nabývá na explicitnosti. Vohryzek až do konce své kritické činnosti v Květnu zůstává „pravověrným“ marxistou, ale přesto je ze strany ještě pravověrnějších neustále napadán - a jeho působení bylo zřejmě nakonec i jednou z příčin zániku Května.

O tom, že Vohryzkova snaha vydobýt uměleckému subjektu právo na osobitý a předem necenzurovaný úhel pohledu se v Květnu odehrávala zcela v hranicích marxistické estetiky, se lze přesvědčit např. v jeho příspěvku do diskuse o Valentově románu *Jdi za zeleným světlem*⁸, který sice posoudil mnohem citlivěji než třeba Ivan Klíma, ale k němuž přistupoval stále ještě především jako k obrazu krize „*liberalistických iluzí*“ a „*krachu individualistického humanismu*“. Své marxistické stanovisko jasně deklaroval i v recenzi dvou knih Kalužynského literárních skic, kde vyzvedl, že analýzy polského kritika jsou „*nástrojem k odhalení filozofické podstaty díla a jejich cílem je zjištění obecných společenských a politických spojitostí, jimiž dílo žije*“⁹. A podobně bychom mohli citovat z jeho bilančního článku o prozaických příspěvcích v prvním a druhém ročníku Května¹⁰, z úvodníku *Umění je také myšlení!*¹¹, z třídílného seriálu o Isaaku Babelovi¹² nebo ze samotných polemik s Jiřím Hájkem. Zde všude sice prosazoval právo hledajícího intelektuála na omyl („*Každý omyl je možno považovat za projev revizionismu, protože každý odklon od marxistických principů znamená koneckonců jejich revizi. Pak se ale můžeme lehko octnout v bludném kruhu. Strach před omyly, které jsou průvodním zjevem každého výboje, vede ke strnulosti, k dogmatismu, k neschopnosti čelit novým situacím.*“¹³), ale také se zde všude opakovaně

5) Réportér a povídkář L. Aškenazy, Květen 1, 1955/56, str. 92.

6) Povídky včerejší a dnešní, Květen 2, 1956/57, str. 153-154.

7) Tamtéž, str. 153.

8) Ještě k Valentovu románu, Květen 2, 1956/57, str. 294-296.

9) Literární skici, Květen 2, 1956/57, str. 302.

10) Próza v Květnu, Květen 2, 1956/57, str. 359.

11) Květen 2, 1956/57, str. 305-306.

12) Babel, Květen 3, 1957/58, str. 142-145, 214-216, 274-276.

13) *Umění je také myšlení!*, Květen 2, 1956/57, str. 306.

setkáváme s přesvědčením, že dobrá literatura se neobejde bez implicitně obsaženého světového názoru a že má i své ideologické funkce.

Mezi Vohryzkem a těmi, kdo mocensky ovládali literární scénu, neležel však pouhý povrchní formulační rozdíl. De facto byl ve Vohryzkových formulacích obsažen nezakrytý postulat prvotnosti estetické funkce v uměleckém díle, přičemž do pojmu estetická zahrnoval kritik nejen sféru výrazových prostředků, nýbrž i sféru myšlení. Prozaik už pro Vohryzka nebyl někdo, kdo uměleckými prostředky odívá tzv. společensky naléhavá témata, nýbrž člověk, který po svém vidí svět a svému subjektivnímu vidění dává odpovídající umělecký tvar: *"Osobitost uměleckého projevu požaduje kdekdo a kdekdo odsuzuje uniformitu. Ale nezdá se nám, že je stejně všeobecně uznávána osobitost a odsuzována uniformita tam, kde umění sbírá své základní živiny. Je-li totiž umění specifickou formou poznání, je-li nejcitlivějším zrcadlem společenského vědomí, je-li lidská myšlenka základním stavebním kamenem uměleckého obrazu, pak se požadavek osobitosti v umění musí vztahovat i na oblast myšlení a hodnocení světa. Ten, komu vyhovuje nalinkované myšlení a přitom se deklarativně ztotožňuje s požadavkem osobitosti v umění, ten propadá konečným formalismu. Osobitost uměleckého projevu totiž netkví ve vynalézavých kudrlinkách, ale rodí se jen a jen tam, kde osobitý tvar dá výraz osobité myšlence."*¹⁴

Všechny podstatné rysy Vohryzkovy kritické koncepce se ustálily zhruba už v prvních číslech třetího ročníku. K její krystalizaci přitom do jisté míry přispěly podněty jugoslávských estetiků, s jejichž názory se naše kulturní veřejnost mohla seznámit v atmosféře dočasně uvolnění v letech 1957-58 (Vohryzek mezi nimi ovšem diferencoval a přistupoval k nim se značnou dávkou kritičnosti).¹⁵ Jeho postupně se vyhraňující požadavek, aby prozaik nebyl hláskou troubou cizích názorů a z vnějšku přejatého poznání, zároveň souzněl s tím, jak byly v Květnu zhruba od poloviny třetího ročníku postupně rehabilitovány pojmy *moderní* a *modernost*. Vohryzek sám pracuje s pojmem modernosti ve studii o Babelovi a hned nato vyzvedá ve *"zjevně nejlepší prozaické prvotině za několik posledních let"*, totiž v Lustigově knize *Noc a naděje*, autorovo vědomé využití prostředků tzv. moderní prózy a jízlivě dodává, že odpůrci modernismu knihu *"patrně pochválí, protože nechápou, že jeho povídková forma těžší z destrukce, kterou v průběhu více než půl sta let prováděli autoři jimi 'princiálně' odmítaní"*¹⁶.

Přesto, že Vohryzek se doposledka vyhýbal jakémukoliv zpochybnění marxistických principů v literární kritice, stačilo jeho zdůrazňování subjektivity a tvaru v uměleckém aktu spolu s postulátem modernosti a s několika nelichotivými poznámkami např. o prózách oslavujících hrdinství Meresjevova typu k tomu, aby byl jako kritik Května nakonec umlčen. Průběh oné exemplární likvidace byl asi takový: Ve 4. čísle třetího ročníku Května odmítl Vohryzek jako primitivní a nevědeckou metodu, s níž Jiří Hájek přistupoval ke kritice ve svém spisku *Problémy a výhledy dnešní prózy*¹⁷. V 6., 7. a 9. čísle pak byl nucen odpovídat na zamlžující a zkreslující polemiky Hájka samotného i jeho obhájců¹⁸. Přitom pod vnějším tlakem svá původní stanoviska zjevně přitvrzoval. V 11. čísle pak kromě Vohryzkovy poznámky, že polemika nabyla zcela nevěčných poloh, takže v ní neholdá pokračovat¹⁹,

14) Tamtéž.

15) Ještě k článkům jugoslávských teoretiků, Květen 3, 1957/58, str. 452-453.

16) Prozaická prvotina, Květen 3, 1957/58, str. 390.

17) Kritiku aktivní, nebo reaktivní?, Květen 3, 1957/58, str. 169-171.

18) J. Vohryzek: Ve 3. čísle Literárních novin..., Květen 3, 1957/58, str. 332; Nová avantgarda, Květen 3, 1957/58, str. 396; Nepěkné móresy, Květen 3, 1957/58, str. 515-516. - J. Hájek: Polemiky, rámusení a programy, Literární noviny 1958, č. 11, str. 7.

19) Jestliže polemiky přerůstají..., Květen 3, 1957/58, str. 633.

vyšel redakční článek Ještě o literární kritice²⁰, který měl obecnější cíle, ale mj. se dotkl i sporu Hájek x Vohryzek a víceméně dal Vohryzkovi za pravdu, když poukázal na Hájkův sklon k neprůkaznému známkování a mentorování. Ve 12. a 14. čísle dostává Vohryzek mnohem víc prostoru než dříve: v bloku příspěvků o česko-slovenských literárních vztazích recenzuje několik novinek slovenské literatury²¹ a dostává se do zjevného názorového rozporu s Vladimírem Mináčem²², který tu psal o novinkách českých. A poté se rozbíhá k prvnímu velkému, do značné míry již syntetizujícímu kritickému článku Próza dnes²³, který měl být podle úvodní anotace především zhodnocením Otčenáškovy novely Romeo, Julie a tma, Ptáčnickova Města na hranici, Lustigových Démantů noci a Škvoreckého Zbábělů, tedy přesně těchž próz, o nichž předtím psal Mináč. Po první části o Otčenáškově a Ptáčnickovi vyšla však v 1. čísle čtvrtého ročníku jen pasáž věnovaná Lustigovi²⁴. V tomtéž čísle byl pod názvem K úvaze a k polemice otištěn také nepodepsaný programový článek, jehož autory byli údajně Miroslav Červenka a Josef Vohryzek a který mimo jiné už zdůrazňuje i právo autora na stylizaci a deformaci skutečnosti²⁵. V dalších pěti zbývajících číslech Května pak už Vohryzkovo jméno nenajdeme.

V tuhnoucí politické a ideologické atmosféře kolem konference Svazu čs. spisovatelů s referátem Ladislava Štolla nastoupil Květen račí pohyb zpět. Místo pokračování Vohryzkovy stati se ve 3. čísle objevuje rezoluce z konference SČS a výňatek ze zprávy ÚV SČS s nekonkrétními výtkami vůči *"projevům ideově nesprávným, které pod nepochopeným heslem estetické náročnosti a boje proti vulgárnímu sociologismu zahánějí někdy literaturu od jejího nejvlastnějšího společenského poslání"*.²⁶ A v čísle čtvrtém si pak šéfredaktor Jiří Šotola posype hlavu popelem a ve vynuceném kritickém a sebekritickém zápalu zapomene, že ještě nedávno bral Vohryzka v ochranu²⁷. Zatímco ostatní „provinilé“ přispěvatele Května kárá dosti neadresně, jediný Vohryzek je v jeho úvodníku jmenován, zřejmě jako exemplární příklad ideové úchylinky. Jeho polemiky s Hájkem jsou nazvány hašteřivými a pro čtenáře nezajímavými a jeho *"neuvážené a křiklavé narážky"*, jako ta o Meresjevovi, prý právem vyvolaly *"nejenom ostré odmítavou reakci v ostatním tisku, ale i energický nesouhlas mnoha čtenářů"*.²⁸ A tak skončil - bohuďk jen dočasně - jeden příběh kritikova hledání a nacházení. Květnu ovšem sebekritika stejně nebyla moc platná: 6. číslem zaniká a v nástupnickém Plameni, jehož šéfredaktorem se stal Jiří Hájek, byly všechny jeho hříchy ještě vyprány a důkladně poprány²⁹.

Dostáváme se k závěru: Jestliže jsem uvedl, že vliv Května na vývoj prózy byl možná silnější teprve v době, kdy už časopis nevycházel, měl jsem tím na mysli hlavně vliv těch stanovisek a názorů, jejichž mluvčím byl Josef Vohryzek. Dnes se nám mohou jeho postuláty zdát samozřejmé a v leccem i překonané. Ale v době opětového zpřísnění ideologického dozoru nad uměním, který trval až do roku 1963, tomu tak vůbec nebylo. Vohryzkovo úsilí o emancipaci tvůrčího subjektu na politických dohlížitelích a jejich poručníkování patřilo k těm impulsům, které pomáhaly postupně rozpouštět ledy strnulosti, takže po novém uvolnění poměrů už se zdálo takřka nepochopitelné, proč vzniklo tolik

20) Květen 3, 1957/58, str. 589-591.

21) Poznámky k několika slovenským knihám, Květen 3, 1957/58, str. 670-673.

22) Proud proti proudu, Květen 3, 1957/58, str. 666-668.

23) První část, Květen 3, 1957/58, str. 780-785.

24) Próza dnes, druhá část, Květen 4, 1959, str. 25-27.

25) Květen 4, 1959, str. 1-3.

26) Ze zprávy ústředního výboru Svazu čs. spisovatelů, Květen 4, 1959, str. 99.

27) Náročný program, Květen 4, 1959, str. 145-147.

28) Tamtéž, str. 146.

29) A. Sychra, Schematismus ideologický či naturalistický?, Plamen 1959, č. 1, str. 32-37.

pokřiku kolem Škvoreckého Zbabělců, proč bylo nutné zastavit vydávání Května a čím si vlastně Josef Vohryzek zasloužil tolik okřikování a nepochopení. Tuto změnu optiky názorně dosvědčují například recenze druhého vydání Zbabělců, mezi nimiž konečně najdeme i recenzi Vohryzkovu (1964)³⁰, založenou právě na tvrzeních, která už nemohla vyjít v Květnu.

30) Zbabělci po šesti letech, Host do domu 1964, č. 10, str. 18-21.

Jiří Svoboda

Román Karla Ptáčníka *Město na hranici*

Jsem si vědom, že tematické vymezení mého příspěvku provokuje hned několik otázek. Je možné vyslovit pochybnosti, zda má smysl obracet pozornost k románu, který vyšel poprvé v roce 1958, tedy před pětacířeti lety. Je také možné namítat, že takto zúžené téma nemusí být produktivní a může dokonce vést k určité jednostrannosti ve výkladu. Karel Ptáčník patřil k těm spisovatelům, kteří se podíleli na umělecké a ideové koncepci časopisu *Květen* a jejichž tvorba byla často spojována s tvůrčím programem v tomto časopisu vyhlášeném. To jsou samozřejmě okolnosti vnější, ne však zcela bezvýznamné. Ptáčnickova tvorba byla od počátku přitažlivá pro čtenáře i pro kritiku nejen svým námětem, ale hlavně vnímavostí pro tragické postavení člověka v dějinách. Potvrzuje to živý ohlas jeho prvotiny *Ročník 21*, dosvědčují to i polemiky, které vyvolal jeho druhý román *Město na hranici*. Ptáčník se v něm vracel k námětu tenkrát stále naléhavému: k problému osidlování českého pohraničí po květnu 1945.

Výměna názorů, která se nad tímto románem odehrála, i její literární a politická motivace podávají svědectví o rozporuplných poměrech literárního života v polovině padesátých let. Ptáčník provokoval některé kritiky nejen pojetím tématu, ale i polemickým postojem k *Řezáčovu Nástupu*. Kritická reakce na jeho román vytvořila poněkud zvláštní situaci: *Město na hranici* se svým námětem vracelo do minulosti o více než deset let, bylo však pochopeno jako aktuální román, v němž se projevují základní principy programu všedního dne, tedy jako realizace koncepce, s níž vystoupila skupina kolem *Května*.

Můžeme namítnout, že Ptáčník se v románu vyrovnával především s vlastní zkušeností, že prostě pokračoval ve způsobu psaní, který zahájil už v prvotině; v druhé polovině padesátých let nebyla pro něho zkušenost z války i z prvních poválečných dnů něčím překonaným a uzavřeným. Na jeho románech je vidět, že svůj tvůrčí záměr utvářel pod bezprostředním vlivem poválečného ovzduší: chtěl zachytit člověka v konkrétním historickém okamžiku, přitahovalo ho drama jedince, prožívajícího jakýsi mezičas, situaci na hranici dvou epoch. To, co ho skutečně spojovalo s programem všedního dne, bylo přesvědčení, že člověk ve své každodennosti vytváří dějiny. Už na prvních stránkách *Města na hranici* se objevuje obraz všední skutečnosti, poznamenané po léta neměnnými zvyklostmi a řádem věcí: válka tento způsob života změnila, avšak v prvních dnech po ní opět přicházejí lidé a postupně vytvářejí novou všední skutečnost. Tak vyznívá prolog k románu i celá řada jeho klíčových kapitol.

Ptáčníka prostě přitahovala dramatická scéna, vzniklá v důsledku konce druhé světové války: Němci, kteří takřka po staletí žili v pohraničí, odcházejí a na jejich místa přicházejí z vnitrozemí Češi. Rozhodující pro něj přitom bylo vlastní poznání, emocionalita osobního prožitku neustupuje u něho do pozadí, projevuje se nejen v zobrazení prostředí, ale také v kresbě lidských charakterů.

Ve svém přístupu k námětu se zřetelně odlišuje od Řezáče, i když analogie v některých partiích je mezi oběma romány nápadná, takže právem neušla pozornosti kritiky.¹ Přímo do očí bije typologická příbuznost mezi postavami (například Trnec z Nástupu jako by vtiskl některé vlastnosti Raclavskému z Města na hranici), neméně nápadná je podobnost mezi scénami (vstupní kapitola o příjezdu prvních Čechů do města, jejich střetnutí s Němci). Není těžké snést další množství dokladů o podobnostech mezi oběma romány. Při podrobnějším zkoumání těchto jevů však zjišťujeme, že Ptáčník mechanicky nepřejímal od Řezáče, že často na stejných faktech chtěl ukázat, že je lze vidět také jinak. Třeba postava Říhova z Města na hranici je sice svým rodokmenem blízká Bagárovi z Nástupu, je však při všech výhradách, které vůči ní můžeme mít, viděna s větší objektivitou. Vede-li Řezáč vždy zřetelně hranici mezi kladným a záporným, je u Ptáčníka taková vyhraněnost dosti vzácná. I když je pochopitelně v zajetí dobové ideologie, idea, která byla lidem předkládána jako jediná pravda, u něho při konfrontaci s realitou vždy poněkud utrpí. Nastolované pravdy se v jeho podání dostávají nezdědka do rozporu se skutečností. Ptáčník na rozdíl od Řezáče se soustřeďuje více k zobrazení jednotlivostí, z mozaikovitých obrazů zdánlivě všední skutečnosti skládá nakonec obraz doby. Jeho tvůrčí postup je induktivní: od jednotlivostí směřuje k celku. Kdežto u Řezáče je tomu právě naopak: uplatňuje důsledně deduktivní metodu, vyabstrahované principy ovlivňují zobrazení reality, jim je podřízena i autorova znalost tématu, podle nich se v díle utváří nejen typologie postav, ale i hlavní dějové konflikty.² Ptáčník se takovým apriorním přístupům instinktivně brání, nevyhnul se zcela vlivu budovalské prózy, ale nepopřel ani svou vlastní zkušenost.

Město na hranici se v tehdejší literární kontextu dostalo do poněkud zvláštní situace: na jedné straně i v něm doznávaly vlivy z počátku padesátých let, na druhé toto schéma narušovalo a vlastně předjímal další vývoj. Nepředstavuje dílo takové myslitelské síly, jako je Valentův román *Jdi za zeleným světlem* z roku 1956, není dílem tak vyhraněné koncepce, jako jsou Škvoreckého *Zbabeleci*, kteří vyšli také v roce 1958. Reakce dobové kritiky byla na Ptáčníkův román rozporná, neupadla sice do skandalizujících poloh jako v případě *Zbabeleců*, avšak výhrady vůči němu nesou zřetelně stopy ostrého ideového sporu. Pomíne-li v podstatě malicherné spory, které se v souvislosti s *Městem na hranici* objevily, zda Mrázek, jedna z postav románu, je životněji než Meresjev z Příběhu opravdového člověka,³ vyzněly recenze jako řada vyhocených otázek: je román pravdivý nebo není, vydává objektivní svědectví o době nebo nevydává, je obraz světa v něm zachycen jako chaotický a živelný nebo má svůj vnitřní řád? Z mnoha kritických statí, které se Ptáčníkovým románem zabývaly, se nabízejí ke konfrontaci tři pro tehdejší dobu skutečně typická stanoviska. Jde především o kritiku *Próza* dnes od Josefa Vohryzky uveřejněnou v *Květnu*⁴ a o dvě polemické reakce, namířené nejen proti Vohryzkovi, ale i proti *Městu na hranici*. Mám na mysli recenzi Jana Petrmichla *Hranice živelnosti otištěnou v Novém životě*⁵ a úvahu Antonína Sychry *Schematismus ideologický či naturalistický?* publikovanou v *Plameni*.⁶

Vohryzek má nesporně zásluhu na tom, že se pozornost literární veřejnosti obrátila k Ptáčníkovu románu. Ocenil na něm schopnost zachytit pohyb v dějinách, akceptoval

1) A. Sychra: *Schematismus ideologický či naturalistický?*, *Plamen* 1959, č. 1, str. 32-37; M. Jungmann: *Hranice živelnosti*, *LitN* 1959, č. 1, str. 4; J. Mourková: *Kronikář našeho života*, *Plamen* 1964, č. 1, str. 100-104.

2) J. Opelík: *Historický román o současnosti*, *Host do domu* 1962, č. 2, str. 74-79. Knižně in *Nenáviděné řemeslo*, Praha 1969, str. 80-88.

3) -petr- (J. Petrmichl): *Letec Meresjev a děda Mrázek*, *Rudé právo* 16.1.1959, str. 4.

4) *Květen* 3, 1957/58, č. 14, str. 780-785, *Květen* 4, 1959, č. 1, str. 25-27.

5) *Nový život* 1959, č. 3, str. 232-236.

6) *Plamen* 1959, č. 1, str. 32-37.

záměr vidět prosté lidi jako uskutečňovatele historických změn. Postavy románu jsou podle něho pozoruhodné tím, že je nelze redukovat na žádnou tezi, jsou ve svých projevech svobodné a přesvědčují svou individualitou. Jsou dobře odpozorované ze skutečnosti, jsou „prototypem obrovské lidské i sociální síly“. Oceňuje ty postavy, které myslí i jednají nezávisle, bez ideových vzorů. Jde o postavy, které při vši zaujatosti pro danou historickou chvíli vyjadřují samy sebe.

Petrnichl ve svém vystoupení napadá všechna tato tvrzení. Ptáčník prý nevyjadřuje pravdu, ulpívá na izolovaných jevech, vychází sice z reality, ale neorientuje se v ní, nemá jednotnou ideovou koncepci, je živelný, společensky nepodmíněný. Tyto výhrady jen potvrzují apriorní přístup k románu, vycházejí z tehdejších ideologických představ o literárním díle, proto nakonec vyúsťují v tvrzení, že autor v odmítavém postoji vůči schematismu z počátku padesátých let upadl do nového dogmatu, založeném na zpochybňování nové historické reality. Nešlo vlastně o samotný román, ale o ideové aspekty, které se začaly při jeho interpretaci prosazovat. Sychrova kritika sice volila poněkud mírnější tón, vycházela však ze stejných pozic: Ptáčník se opírá o pravdivá fakta, ale nepostihuje vztahy mezi nimi, nechápe jejich smysl, neproniká k podstatě věci, zastavuje se u povrchních jevů, chtěl překonat schematismus ideologický, zabředl však do schematismu naturalistického.

Konfrontace těchto názorů má samozřejmě dnes už jen literárněhistorický význam: byla sice vyvolána jediným románem, ukazuje však na hlubší diferenciaci, která se začala prosazovat v literárním vývoji v polovině padesátých let. Autoři kolem Května, jak je patrné z jejich kritických statí i teoretických článků,⁷ neměli v úmyslu formulovat program, který by výslovně popíral v té době obecně uznávané názory na literaturu a na její úlohu ve společnosti, avšak tím, jak zdůraznili význam všední reality, jak položili důraz na jedinečnost lidské existence, rozšiřovali tvůrčí prostor a vytvářeli předpoklady pro svobodnější umělecký projev. Z Petrnichlových i Sychrových názorů (ale i z reakcí dalších kritiků, například Jiřího Hájků⁸) zřetelně vysvítá snaha udržet vývoj literatury v daných ideologických mezích.

V polemice nešlo jen o Ptáčnickův román, výhrady vůči němu vyzněly jako argumenty proti programové koncepci Května. Budeme-li Město na hranici analyzovat podrobněji, zjistíme, že Ptáčník vynaložil značné úsilí, aby dramatický tok historických událostí zachytil v promyšleném, účelně komponovaném celku. Patrná je tato snaha hlavně na první části románu. Příval epizod je zachycen v chronologickém sledu: osudy jedinců jsou viděny v konkrétních vztazích k historické realitě. Bohatě rozvětvená epická linie je rytmizována událostmi, jak je skutečně přinášely poválečné dny. Děj se otevírá příchodem prvních Čechů, výrazný předěl představuje odsun Němců a celý proces obnovování nové společnosti je dovršen volbami v roce 1946.

Zvláště v první části je konflikt mezi Čechy a Němci viděn jakoby ze zorného úhlu poválečné situace, tedy z pozice vítězů nad poraženými. Osobitost Ptáčnickova přístupu se projevuje v tom, jak chápe činy svých postav motivované pocitem historické spravedlnosti. Vyciňuje absurdnost a nesmyslnost pomsty. Otázka viny a trestu není u něho pojata jednoznačně: často činy vedené touhou po tzv. spravedlivé odplatě postihují nevinné, stejně tak nejsou postavy Čechů vždy kladné a Němců opět záporné; jeho zájem je více soustředěn

7) Např. v článcích: Mladí básníci na II. sjezdu spisovatelů (Karel Šiktanc, Miroslav Červenka, Miroslav Florian, Jiří Šotola), Květen 1, 1955/56, str. 291-297; M. Holub: Náš všední den je pevnina, Květen 2, 1956/57, č. 1, str. 1-2; J. Boček: Poetický zázrak všednosti, Květen 2, 1956/57, č. 3, str. 106-108; J. Šotola: O jedné koncepci, Květen 2, 1956/57, č. 7, str. 262; J. Vohryzek: Umění je také myšlení, tamtéž, str. 305-306.

8) J. Hájek: Kult konfliktnosti a životní pravda, Rudé právo 31.1.1959, str. 2.

k člověku, který se stal obětí historických zvratů. V druhé části dějové napětí poněkud slábne; jak pokračuje odsun Němců, soustřeďuje se pozornost na vztahy mezi nově přichozími Čechy. To, co mělo zpočátku podobu osudového konfliktu, projevuje se nyní jako střetávání nejrůznějších ryze osobních zájmů. Uvolňuje se kompozice, popisnost na mnoha místech zahlcuje dějové napětí, jen tam, kde se autor drží empirie, daří se mu vytvářet robustní lidové typy, jak je představuje Mrázek, Vajda a řada dalších, převážně epizodních postav. Zato k dobovému schématu se blíží u protagonistů, kteří mají klíčové postavení v románu (např. Říha nebo Honzík).

Jestliže Vohryzek oprávněně zdůraznil Ptáčnickovu schopnost předmětného vidění skutečnosti a dokumentoval své tvrzení na kresbě výrazných charakterů, o to citelněji se projevil odklon od této metody v závěru románu, kde doslova deklarativní předvedení tezí oslabuje nejen kresbu postav, ale i dějové řešení. Ptáčnickův epický talent se uplatnil především tam, kde byl nucen zvládat nepřeborný lidský materiál a formovat své postavy jakoby naráz v jednom tvůrčím gestu. Přesvědčivost jeho zobrazení je založena na hlubším pochopení lidskosti, i když dobově podmíněném.

Ptáčnickova vypravěčská invence slábne, jakmile začíná opouštět empirickou základnu a utváří své postavy podle modelů a literárních konvencí. Tyto tvůrčí problémy se projeví nejen v závěru románu, ale ještě výrazněji v dalších dílech trilogie (v románech Noc odchází ráno a Šestapadesátý). Jak dokládají úpravy provedené v druhém vydání Města na hranici, byl si Ptáčnick vědom některých nedostatků své tvorby. V nové verzi upravil charakteristiku postav (Kuzmíka, Tomana a Honzíka), odstranil partie zatížené verbalismem a zvýraznil hlavní dějovou linii románu. Dosáhl tak větší vyrovnanosti mezi jednotlivými částmi a poněkud dřlo „odlehčil“ od dobových vlivů.

Ptáčnickovy první romány vyvolaly řadu aktuálních otázek, vnášely do literárního života polemické napětí. Byly sice poplatny své době, ale současně se vzpíraly apriorně předkládaným pravdám. Jejich význam a smysl je dosud v tom, jak se v nich autor snažil konfrontovat vlastní představu o světě s realitou. V té vůli po autentickém vyjádření, v té touze projevit se svobodně podle vlastní vůle a záměru je nejen inspirační podnět.

Ptáčnickův román má své místo v literárních dějinách, stejně jako iniciativa jeho souputníků, kteří se přihlásili k programu všedního dne a hledali možnost jeho realizace v literární tvorbě.

Alena Hájková

Oleg Sus o humoru v Květnu

Studie Olega Suse O bezpředmětné komice slov ve třetím ročníku Května¹ a O evoluci satirika J.R.Picka ve čtvrtém ročníku téhož časopisu² mohou se dnešní mladé generaci jevit dost bezzubé a snad i omšelé. Proti tomu však mluví nejen znalost autorovy osobnosti a jeho osudu, ale především znalost dobového kontextu. O tom tedy stručně tolik:

Ve studii první obhajuje Sus právo na život komiky tzv. slovní nebo též čiré či bezpředmětné, protože se v ní odkrývají a zveřejňují „rozpory jazyka“. K témuž závěru došel, ovšem až roku 1965, Jiří Voskovec v knize Klobouk ve křoví, jemuž se slovní hříčky založené na nedorozumění jeví jako „bezděká, bezprostřední satira jazykem na jazyk“. Lapidárněji než ve svém „květnáckém“ příspěvku řekl Sus totéž v jeho upravené verzi v knize Meta-morfózy smíchu a vzteku, kde zdůraznil, že „se v bezpředmětném typu slovní komiky nelikviduje vnitřní vztah ke skutečnosti naprosto absolutně“,³ neboť je plně závislý na „kontextuálnosti“, na širším kontextu, do něhož je zasazen. V knižní podobě své stati snížil Sus množství teoretických exkurzů, jimiž se vyznačovala jeho stať v Květnu (k prospěchu věci, neboť teoretizování o komičnu nebylo v polaritě názorů Borevových a Bergsonových autorovou silnou stránkou), a posílil chápání bezpředmětné komiky jako estetického faktu. Doklady z textů V+W, Morgensterna (první Hiršalův výbor z Morgensterna vyšel příznačně 1958), z Carrollovy Alenky (druhý český překlad, Skoumalův, vyšel 1962) rozmnožil tu o prozaickou ukázkou ze Švejka, čímž jeho výklad nabyl širší srozumitelnosti. Rozšířen mohl být pasus o tvorbě meziválečné české avantgardy (Karel Konrád, Vladislav Vančura...), úplně jasno do problematiky vnesly však podle mého názoru až hry absurdního divadla, především Havlova nesmrtelná Zahradní slavnost se svými „zahajovačskými“ a „likvidátorskými“ tirádami, i začínající tvorba malých divadel.

Stať pickovská, věnovaná převážně tvorbě básnické, neopomíjející však příležitostně ani prozaickou a dramatickou tvorbu dvou autorů zanedlouho „prokletých“, Karla Michala a Ivana Vyskočila, souhlasí v jednom ze svých ústředních bodů s tenorem stati výše jmenované, totiž v důrazu na jazykový experiment. Jinak při explikaci Pickova naturelu satirika dopouští se Sus jistého omylu souvisejícího se soudobou teorií komična, která byla (a je víceméně podnes) ve vleku představ o „velkém“ humoru jako světovém názoru a o satíře jako hlavní, ne-li jediné, reprezentantce komična. Nad tuto teoretickou úroveň Sus nešel, prakticky však při chronologickém rozboru Pickova díla zjistil po etapě „erotizující komiky“ (tedy ne už satiry!) jeho vývoj přes parodii k paradoxní komice.

Nad oběma statemi je třeba si uvědomit, že hlavním arbitrem české satiry v této době byl Josef Hrabák, který sice právem napadal nadužívání slovních hříček v „dikobrazí“ satíře, avšak dokázal se nadměrně rozhořčit nad Lacinovým epigramem na Tenčíkovo vydání

1) č. 14, str. 802-806.

2) č. 4, str. 196-191.

3) 2. rozšíř. vyd. 1965, str. 18.

Erbenovy Kytice pro mládež, z něhož bylo bez vysvětlení vypuštěno Záhořovo lože. Lacinův epigram „Vyklidil je mistr Tenčík /, aby knížka byla tenčí. / Tím dán kurs nové edici: / Škubejme chutě Kytici!“ zavdal Hrabákovi v 1. čísle Hosta do domu (1954) příležitost, aby se rozhořčil nejen nad takovýmto upravováním knih pro mládež, ale i nad využitím rýmové dvojice Tenčík - tenčí jako samoučelné hříčky. Že tím Lacina svou kritiku umocnil ve smyslu komickém, Hrabákovi přitom uniklo. Pod vlivem této autority odmítl i Sus Pickův epigram na denacifikaci válečného zločince Jodla se slovní hříčkou: „Proč čistili ho? / Nač ten chvat? / Aby zas mohli / JODLOVAT!“ Tento typ vtipu odmítá Sus i ve jménu Jiřího Haussmanna jako Pickova pravzoru, naštěstí však opět pouze pokud jde o Pickovu prvotinu; naštěstí proto, že četné Haussmannovy epigramy na postavy a aféry první republiky, ať sebevtipněji formulované, jsou dnes už nesrozumitelné. (To platí ostatně i pro zmíněný epigram Pickův.) Ve svém dalším výkladu odhadl Sus, jak už bylo řečeno, Pickovo směřování k nonsensu a předvedl odvahu a iniciativu hlásit se k tomu typu komična, který posloužil jako jeden z klacků, jimiž byl Květen zakrátko ubit.

Satira v Květnu (V. Lacina a J. R. Pick)

Čtyři ročníky měsíčníku Květen (1955-1959) přinesly poměrně velký počet satirických příspěvků básnických i prozaických. V obsahu jsou vyčleňovány pod označením *Satira* a jejich frekvence je vyšší než uměleckých próz nebo odborných statí a kritických článků na nejrůznější témata. Ve všech čtyřech ročnících nacházíme nejvíce satirických příspěvků Jiřího Roberta Picka (1925-1983), jejich počet kolísá mezi desíti až dvacíti. Vedle dalších jmen satiriků (L. Aškenazy, J. Boček, J. Filip, J. Noha, L. Smoljak, V. Štíplová, V. Zeman) se však znovu objeví jen jedinkrát jméno uznávaného, ba vůdčího satirika doby, Václava Laciny (1906). Jak dále uvidíme, je to příznačné pro postupující diferenciaci české satiry, a to nejen generační, ale i tematickou a žánrovou.

Václav Lacina, nestor české satiry, vystoupil v prvním ročníku Května v rubrice *Jak začínali* (str. 164-165) sdělením Jak jsem se vedral do literatury, najmě do satiry, jímž se hlásí k Jiřfmu Haussmannovi a Karlu Konrádovi, k meziválečným levicovým časopisům, a satiru vidí jako polemiku. V druhé polovině padesátých let vydal Lacina pět knižních titulů, dva básnické, dva povídkové a jeden román - 3. část cyklu *Panstvo se baví, resp. nebaví*, nazvaný *Poruč psu*. Oficiální vedoucí postavení v naší satirě měl dotvrzeno i titulem laureáta státní ceny z roku 1953 za povídky souboru *Měštanské besedy*.

Ani J. R. Pick nebyl v druhé polovině padesátých let žádný začátečník, po básnické prvotině *Bez ubrousku* (1954) vyšel jeho soubor veršů *Ptáci a jiné ryby* (1955) a další sbírky *Parodivan* (1957) a *Kladyátor* (1958) (název a idea podle Lacinova posměšného pojmenování tzv. kladného hrdiny). A v šedesátých letech se nadále rozvíjí Pickova tvorba dramatická - po satirických verších sbírky *Monoléčky* (1961) vydává hry *Trafikant Jan* (1962), *Jak jsem byl zavražděn* (1963) a *Dvě aktovky a diplomatka* (1963).

Vůči Lacinovi se Pick vyjadřuje s respektem, v recenzi¹ jeho sbírky *Dnes a denně* uvažuje o „lesku a bídě“ naší satiry a oceňuje Lacinu jako básníka původního, i když připomíná některé verše epigonské, veršující politické teze. Tudy pak vede další diferenciaci, již měli na mysli i jiní kritikové, počínaje Josefem Hrabákem, přes Vítězslava Kocourka a Zdeňka Podskalského až k Olegu Susovi, který se Pickově tvorbě věnoval soustavněji.

Pickovy epigramy v Květnu se od počátku věnují problémům našeho literárního a kulturního života, jeho obecným i dobovým nedostatkům, pracují převážně se slovní hříčkou a mají občas i záměr kritický, např. epigram *Naši satirikové se učí od klasiků* (str. 121) s pointou o autorovi, který překonal Haška - v pití. Později se objevuje satirický dialog, obvyklý nakonec u Picka vůbec, jakož i parodie, např. z cyklu *Měsíce* - na Milana Kunderu nebo Jiřího Frieda (str. 310). Pozoruhodné jsou útoky na jiné časopisy a jejich nižší úroveň

1 Pro i proti, Květen 2, 1956/57, č. 10, str. 373-4.

uměleckou nebo kritickou, kromě Dikobrazu zvláště na Hosta do domu, který např. „uložil Randáka do hrobečku, aby na něm rostl Trávníček“ (str. 147), nebo vůči Dikobrazu, který neví, že typ má vystihovat (podle dobové poetiky) „podstatu sociálního jevu“. Host je vůbec kritizován nejen pro vůdčí mocenské postavení akademika Trávníčka, který např. zlikvidoval knížky Františka Rachlíka o panu Randákoví, ale i pro jakýsi lokální patriotismus, viz Pickův rozhovor V Praze (sešli se dva autoři): První: Píší o tobě v Hostu - zle. Druhý: Co dělat? První: Přestěhovat se do Brna.

Toto konkurenční zaměření se vyskytuje i ve druhém ročníku, kde ironizuje Nový život a kde je brněnská kritika zosobněna Milanem Blahynkou, jehož Pick napadl pro přehnanou chválu Kunderových veršů. Vůbec se Pick „edvazuje“ v tomto období politického „tání“ stále odvážněji, srov. vynikající parodii úvodníku Zapojit se směle do práce - o mládeži, která „se nezapojila v krajích“, jejichž úplný výčet následuje. Nebo v epigramu Známa věc: „... nenadává na poměry u nás jenom cizinec nebo němý“ (str. 218). Ze satiriků Dikobrazu věčně odmítá Karla Bradáče, který se ve Tvorbě č. 18 otřel o Květen svou „veršovankou“ (termín Pickův).

Ve třetím ročníku, kde se počet satiriků obohatil o jména Tomáše Janovice, Milana Schulze nebo Vlastimila Zábranského, bychom už mohli uvažovat o J. R. Pickovi a spol., jak je odmítavě označil Milan Blahynka (viz Pickova reakce ve druhém ročníku na str. 231). Naprostou převahu však mají nadále příspěvky Pickovy, v nichž se repertoár adres obohacuje o Pavla Kohouta v epigramu, početně narostly aforismy, opět převážně zaměřené na výdělečné autory, jimž jde o vilu v Klánovicích a jimž jsou historické romány jen zdrojem příjmů apod. Novum představuje humorná reportáž Z Čech až - až do Batumi, dosti však povrchní, s jedinou výtkou na sovětskou stranu - fronty na ovoce, jehož prý je dost. Je však zřejmé, že se Pick zamýšlí nad smyslem a posláním naší satiry, srovnává ji se světovými autory, za něž pokládá vedle klasiků Martiala a Marka Twaina také vídeňského Petra Altenberga a Karla Krause a pokračuje až k Heinrichu Böllovi.

Místo dalšího rozvoje satiry v Květnu přišel však postupný krach. Byl předznamenán Pickovým epigramem ve třetím ročníku na téma Proč nekritizují? (na lacinovské téma): A. se bojím, že by se moh být, / B. není žádnou osobností, / C. by prý rovněž zasáh rád, / bojím se však, že se nebude hrát / a bude mít nepříjemnosti. Tento epigram už avizoval obnovené problémy s kritickou satirou v době nastávajících dělnicko-rolnických prověrek, jež měly koncem padesátých let zachraňovat zvláště v kultuře a vědě tradiční dogmatické pojetí stranické politiky. Svědčí o tom i některé Pickovy prózy, např. Dialektik (o pseudomarxistických frázích v konkursu) nebo Na škole (katedru nepovede vědec, ale praktik!). Také odpovědi v Anketě k smíchu, naposled společné V. Laciný a Pickovy, svědčí o jistých vyhýbavých rozpacích, zkrátka ticho před bouří.

Prokázalo se to ve čtvrtém ročníku Května z roku 1959: úvahy o tom, že „program všedního dne“ patří už minulosti, že už nedostačuje², směřují k Rezoluci celostátní konference Svazu čs. spisovatelů ve dnech 1. a 2. března 1959 v Praze. Hlavní referát tam přednesl Ladislav Štoll a redakce Května, od 1. čísla anonymní - bez uvádění jmen, otiskuje z něho pasáž o Květnu³. Je plná „principiálních“ výkladů o tom, co Květen měl dělat a neudělal, jak byl ideově nesprávně kritický, jak extrémně reagoval na dogmatické názory, jak vytvářel

² K úvaze a k polemice, Květen 4, 1959, č. 1, str. 1-3.

³ Ze zprávy ústředního výboru Svazu čs. spisovatelů, Květen 4, 1959, č.3, str. 98-99.

ve své skupině nesprávné teorie atd. Zvonec zazvonil konec 6. číslem, k němuž byl přiložen anonymní lístek Svazu čs. spisovatelů o „důsledném vyrovnání s některými názorovými zmatky a omyly“, „vedoucími k uzavření existence Května a Nového života“ (ta formulace!), kteréžto časopisy nahradí už v září nový literární měsíčník Plamen.

Pickovy příspěvky v tomto kusém čtvrtém a posledním ročníku Května ubývají, omezují se na humorné pseudoreportáže a aforismy čapkovského rodu, dokonce se objevují divadelní recenze z ostravského představení nebo recenze filmová. S dalšími výňatky z referátu L. Štolla paradoxně koresponduje esej Olega Suse O evoluci satirika J. R. Picka⁴, sledující jeho vývoj od Dikobrazu až tam, kde je „Pick - specifika“, když jde od monologu k dialogu, od literární kritiky k společenské, k vnitřní satíře (termín Susův) a nakonec k absurditě; je podle Suse virtuos satiry, i když mu ta pravá ještě chybí, totiž schopnost někdy „sejít z pódia a položit prst přímo na rány světa“. A hned následující, byť nepodepsané Úvahy a postřehy (str. 192), dosvědčují, jak si byl Pick svého úkolu vědom. Viz monolog Pochopení (str. 192), jehož pointa tvoří obraz současné situace satirika ve dvou generacích: o synovi, který páchá nepravosti, se tu praví, že ho otec řezat nebude, leda kdyby mu on, tj. syn, nerozuměl.

Pickovo loučení s Květnem je trpké, ale neodvratné. Ještě si stačí postěžovat na Literární noviny (str. 59 přílohy k 5. číslu Května), které začátkem roku vyhlásily soutěž o nejlepší satirický příspěvek, ale už čtyři měsíce je nechávají ležet bez zveřejnění. Sám se hlásí k takto postiženým autorům. Definitivním rozloučením pak jsou tři Pickovy epigramy v 6. čísle Května (str. 280), adresované netvůřcím divadelníkům, jimž dává za vzor Alfréda Radoka.

Co nyní závěrem k tomuto stručnému přehledu Pickovy satiry v Květnu? Začali jsme srovnáním situace Lacinovy a Pickovy, jejichž jmény byla satira v Květnu předznamenána. Lacina se svým vývojem od humoru k „dikobrazí“ satíře zůstal v Květnu celkem stranou, Pick naopak pomalu směřoval od satiry k humoru, podle Suse až absurdnímu. Netrvalo dlouho, přišla léta šedesátá s jistým uvolněním poměrů na poli umění a kultury a Pick mohl opět ukázat a dokázat, že je prvním mezi prvními z našich literárních satiriků.

A že satira těchto let nebyla jen nějakým efemérním žánrem, naopak že svým způsobem suplovala neexistující oficiální společenskou kritiku, je zjevné i podle dobových svědectví memoárových. Jan Zábrana např. v 2. svazku pamětí Celý život (str. 675) zápisem v roce 1978 připomíná, jak poslouchal rozhlasový přehled satiry: „V pořadu 60 let české satiry, vysílaném na Hod boží dopoledne rozhlasem, se objevila jména V. Laciny a J. R. Picka, která byla deset let tabu a nesměla se nikde vyskytnout.“ To jen na doplnění našich dosud neúplných znalostí o životních a literárních osudech obou protagonistů české satiry: Václav Lacina, jeden z těch, kdo takzvaně „položili legitimaci“, což byl větší hřích než vyloučení ze strany, byl umlčen, podobně jako Jiří Robert Pick, který proslul odpovědí na otázku, kterým směrem by se měl ubírat náš obrozený socialismus: „Daleko od Moskvy.“ A jehož dalším „proviněním“ bylo, že měl příbuzné v USA. Proto podle Zábrany publikoval pod cizími jmény. Až osmdesátá léta mu umožnila další publikace, např. hry *Sen o vzdálených jezerech* (1980) nebo *Smolař ve žluté čepici* (1982), to ale už před brzkou smrtí.

4 O evoluci satirika J. R. Picka, Květen 4, 1959, č. 4, str. 186-191.

Milada Písková

Časopis Květen a slovenská literatura

Souznění a disonance české a slovenské literatury, nazývané česko-slovenskou vzájemností, mají své staleté tradice. Díky příbuznosti a blízkosti jazykových prostředků, díky vazbám osobním a rodovým se obě národní kultury ovlivňovaly a ovlivňují ze všech slovanských kultur nejvíce. V historii obou národů se již několikrát projevíly snahy o společný postup, o jednotné cílení kultury a literatury, stejně jako snahy odstředivé.

V období po roce 1948, kdy byly vytvořeny státní kulturní instituce jako centrum a záruka umělecké tvorby, se mohlo zdát, že budou naplněny představy preferující sjednocení tvůrčích sil, že budou vytvořeny ideální podmínky pro rozvoj obou národních literatur. Čas prokázal, že to byly zásahy násilné a neživotné, poplatné politickému vývoji, že vedly spíše k deformaci umělecké tvorby než k podpoře jejího přirozeného rozvoje. Na Slovensku poválečná kulturní rekonstrukce nepostupovala takovým tempem, jak se očekávalo: „Niektorí sa síce pokúšajú byť so všetkým spokojní, ba chcú presvedčiť aj druhých, že sa nemáme za čo hanbiť, že naša knižná produkcia je obstojná, no iní sa dívajú na veci menej štátotvorne a martinsky, s menším nadšením a optimizmom. A hľadajú sa príčiny neutešeného stavu, ktorý sa im nevidí súkromným stavom ich mysle; nachádzajú ich zvyčajne v subjektívnych okolnostiach, v ľuďoch, v tom napríklad, že mnohí majstri kultury musia robiť politikov, takže ich styk s vlastnou oblasťou ich doterajšej aktivity je čisto náhodný, obmedzujúci sa na podnety. Jedinou politikou bývala u nás vždy kultúrna práca, dozaista nebolo správne dať sa so svojimi predstavami o slobode a usporiadaní ľudského života zatlačiť k písaciemu stolíku; dnes sme svedkami druhej krajnosti, že sa všetko spolitizúva, a to do tej miery, že sa za najlepšiu kultúru, alebo aspoň za jej náhradu, začína pokladať politika.“¹ Tak hodnotil situaci ve slovenské kultuře a literatuře přední slovenský literární kritik a historik Alexander Matuška.

Přirozený vývoj slovenské literatury směřoval k pluralitě. Působilo zde několik programových proudů: nadrealisté, katolická moderna, lyrismus, naturismus, realizmus, stoupenci socialistické orientace. Politická moc ale usilovala o ovládnutí kultury a literatury, chtěla z ní vytvořit ideologický nástroj podřízený svým mocenským zájmům. Nejsilnější témata poválečného období - válka, zobrazení člověka poznamenaného válkou, oslava Slovenského národního povstání, změna politického režimu - dávala prostor pro zpolitizování literatury, zvláště když byl z oficiálních pozic prosazován jednostranný pohled na tyto události. Základním kritériem umělecké tvorby se stalo zkoumání, zda člověk sympatizuje s programem komunistů, nebo ne, a nakolik podřizuje svůj život ideji socialismu. Literatura byla

1) A. Matuška: Prekážky na ceste, Dielo II. Bratislava 1990, str.18n.

zcela podřízována politice, jedinou uznávanou tvůrčí metodou se stal socialistický realismus.

Takové rezolutní zásahy do vývoje literatury přiměly některé autory k emigraci, jiní se odmlčeli, někteří se přizpůsobili nové situaci. Do další skupiny patřili spisovatelé, kteří byli již před válkou stoupcem myšlenek socialismu a dále ti, kteří se k nim přidali v době protifašistického odboje.

Uvolnění z válečného napětí a útrap, nekritické holdování osvoboditelům, radost nad zdánlivými budovatelskými úspěchy brzy překryla mračna informací o skutečném stavu věcí. V polovině padesátých let se ve slovenské literatuře začala projevovat nespokojenost s násilně vytvořeným jednotným modelem, kterou provázela kritická slova a pojmy: schematismus, tezovitost, neživotnost atp. Až do II. sjezdu Svazu čs. spisovatelů roku 1956 se ale na stránkách literárních a kulturních časopisů diskutovalo, jak umělecky vylepšit metodu socialistického realismu, v podobném duchu se nesly i sjezdové referáty.

Falešnost takového pojetí literární tvorby se stávala neudržitelnou a nepřijatelnou zejména pro mladé autory, nezatížené minulostí, nezbavené elánu a víry v uskutečnění svých uměleckých představ.

V roce 1955 začal Svaz čs. spisovatelů v Praze vydávat měsíčník pro literaturu a umění Květen, časopis, který chtěl věnovat pozornost tvorbě začínajících a mladých talentů.² Neměl být jen záležitostí českých literátů, naopak ve svém programu zdůrazňoval, že hodlá být širokým obrazem tvorby a kulturního usilování, a to jak českého, tak i slovenského. Šéfredaktorem časopisu Květen v letech 1955-1957 byl Bohuslav Březovský, spisovatel střední generace, představitel autorů psychologické prózy a knih pro mládež. Mezi dalšími redaktory najdeme Jiřího Šotolu, Karla Ptáčníka a Antonína Řeřábka. Slovenští spisovatelé ale v redakční radě zastoupeni nebyli. Redakce opakovaně apelovala na mladé slovenské autory, aby se stali jeho přispěvateli, aby považovali Květen i za svůj časopis: „Redakce má dobrou vůli otiskovat co nejvíce slovenské prózy, poezie, přinášet referáty o slovenských knihách i zprávy a glosy ze slovenského kulturního života. Bohužel, dostáváme takových příspěvků velmi málo.“ Jednou z příčin tohoto stavu byla nepružná distribuce časopisu Květen na Slovensko. Podle údajů uvedených v časopise se ke slovenským čtenářům dostalo jen 200 výtisků měsíčně, celkový náklad činil 5000 výtisků.³

Prvním slovenským přispěvatelem časopisu Květen se stal Ján Turan (nar. 1932). Ve slovenské literatuře debutoval básnickou sbírkou Jar (1954), inspirovanou poválečnou skutečností a osobními pocity smutku i naděje, které vyvěraly mj. z autorova zdravotního stavu. Ján Turan pracoval v té době na sekretariátu Svazu slovenských spisovatelů v Bratislavě. Jeho vztah k české literatuře se projevoval také tím, že překládal do slovenštiny poezii českých básníků. V časopisu Květen otiskl dvě básně: Smutné dievča, obraz plný nostalgie končící vírou v naplnění lidského života. Druhá báseň, nazvaná Namiesto modlitby, je věnovaná památce autorova přítele Luda Zajace. Většina mladých slovenských autorů publikovala v Květnu intimní poezii, často inspirovanou lidovou tvorbou. Do této oblasti patřily např. verše Ľuby Kvietkové, Jozefa Pavloviče a Benjamina Tináka. L. Kvietková se zapojila také do diskuse o pravdivosti literární tvorby, podněcené článkem Otakara Brůny O pravdě a lži.⁴ Autorka vyjádřila mj. i svůj postoj ke kritériím tzv. socialistického realismu: „...ide však o to, že odhalovat životní pravdu, to neznamená opisovat iba skutočné faktá, ale odhalit ľudské myšlienky, city, vlastnosti, problémy - i keď za pomoci vymysleného deja

2) Květen 1, 1955/56, č. 1, 2. str. obálky.

3) Tamtéž, č. 6.

4) O. Brůna: O pravdě a lži, Květen 1, 1955/56, str. 246.

(pravdaže, takého, ktorý je pravdepodobný práve na základe týchto skutočne jestvujúcich citov, vlastností, problémov)... Pokiaľ problém nie je vlastnou vecou autora, ním prežitou, nevýjde z toho nič."⁵ Do zmínenej diskuse poslali príspevky i slovenští čtenáři, aby zároveň podpořili potřebu takovéhoho časopisu i pro slovenskou kulturní veřejnost.

Jozef Pavlovič (nar. 1934) zaslal do časopisu Květen báseň intimního ladění - Jesenný večer. V té době byl ještě studentem Vysoké školy pedagogické v Bratislavě. Jeho básnické počátky jsou spjaty spíše s tvorbou pro děti, debutoval až roku 1957 sbírkou tradiční lyrické poezie Pri potoku, pri vode. Jako spisovatel byl později úspěšnější v oblasti prózy.

Drobnější příspěvky zaslali do Května dále dva autoři z východoslovenského regionu - Juraj Pado a Mikuláš Kasarda. Juraj Pado (nar. 1922), básník a prozaik, mnohostranný autor, působil jako redaktor Čs. rozhlasu v Košicích. Verše začal psát již v třicátých letech, první básnická sbírka (Dych tejto zeme) mu vyšla roku 1952. Propagoval na Slovensku českou literaturu formou rozhlasových pásem, např. o Fr. Hrubínovi, J. Horovi, překládal díla českých spisovatelů (I. Olbracht ad.). Také Mikuláš Kasarda (nar. 1925) měl vřelý vztah k české kultuře, netajil se obdivem k české přírodě, byl citem Jana Nerudy. Nerudovské motivy najdeme také v básni otištěné v časopisu Květen, nazvané Na Malostranskom námestí.

Dalším ze začínajících autorů, který se snažil uplatnit jako přispěvatel nového českého literárního časopisu, byl Lubomír Feldek (nar. 1936). Nejednalo se o původní básnickou či prozaickou tvorbu, ale o překlad Schillerovy básně Poutník. Feldek v té době studoval na vysoké škole v Bratislavě, zmíněný překlad je pravděpodobně jedním z prvních jeho příspěvků v celostátním časopise. Ze všech slovenských autorů, kteří spolupracovali s časopisem Květen, se ale právě tomuto autorovi stala poezie všedního dne nejsilnější inspirací.

Společensky angažovanou poezii otiskovali v časopise Květen především dva autoři: Milan Ferko (nar. 1929) a Ivan Mojík (nar. 1928). Oba byli v té době již známými a zkušenými autory, profesionálně se zabývali literaturou a publicistikou, měli několik vydaných knih (M. Ferko např. debut Zvázacka česká, I. Mojík Pieseň o Mirkovi Nešporovi). Ferko otiskoval v Květnu verše i prozaické příspěvky, jeho poezie obsahovala protiválečné motivy, reakce na aktuální události ve světě. Ivan Mojík uveřejnil v časopise Květen nejvíce příspěvků ze všech slovenských spisovatelů, zejména v prvním ročníku. Programu mladé tvorby se nejvíce blížila jeho báseň Veci. Později ale autory poezie všedního dne ostře kritizoval, a to hned v jednom z prvních čísel slovenského časopisu Mladá tvorba, na jehož založení se spolu s M. Ferkem podílel. Základem koncepce tohoto časopisu, tribuny mladých autorů na Slovensku, měl být obraz palčivých společenských otázek současnosti, zájem o literaturu, kulturu a společenský život se zvláštním zřetelem na potřeby mladé generace.

Vznik Mladé tvorby se odrazil bezprostředně i v časopise Květen, v komentářích a zprávách o nových literárních časopisech. Redakce informovala čtenáře o tomto počínu slovenských spisovatelů, přitom předem odmítala potřebu jakéhokoliv kritického postoje, naopak konstatovala, že nový slovenský časopis je pestřejší a rozmanitější a že přináší daleko více informací o české kultuře než časopis Květen o slovenské. Nastínila potřebu větší vyhraněnosti a zaujímání stanovisek k otázkám současného literárního vývoje.⁶ Těsnější spolupráce obou časopisů se projevila až v předposledním ročníku časopisu Květen. Ve 12. čísle ročníku 1958 je podstatná část věnována slovenské kultuře, a to ve spolupráci s redakcí Mladé tvorby, aby byly podpořeny kontakty mezi slovenskou a českou literární generací. Obsaho-

5) Ľ. Kvietková: Čo je pravda a čo je lož, Květen 1, 1955/56, str. 247.

6) Květen 2, 1956/57, str. 184.

valo jak původní slovenskou poezii, tak i prózu, teoretické stati, recenze slovenských knih, informace o výtvarném umění, reprodukce výtvarných děl. „Vztahy mezi slovenskou a českou literaturou nejsou doposud takové, jaké by měly a mohly být. Často víme více o tom, co se píše a děje ve Varšavě či v Moskvě, nežli o tom, co se děje - ať dobrého či špatného - v Bratislavě. Vina je i na literárních časopisech, Květen nevyjímaje. Přitom málo platná by byla pouhá prohlášení a usnesení - těch už bylo koneckonců až dost, je třeba především docela obyčejné konkrétní práce ediční, publikační, redakční: líp informovat, víc tisknout, pravidelněji recenzovat. A pak může dojít třeba i k polemikám. K tomu chce dát skromný počinek i toto číslo Května, věnované větším dílem mladé slovenské literatuře a kultuře...“⁷

Zmíněné číslo je uvedeno redakčním prohlášením, po kterém následuje úryvek z novely Rudolfa Jašíka *Mrtvé oči*. Mladá slovenská poezie je zastoupena básněmi Jána Ondruše, Mikuláše Kasardy, Andreje Chudoby, Tomáše Janovice, Rudolfa Skukálka a Ivana Mojíka. Ivan Klíma otiskl v tomto čísle prózu inspirovanou zážitky ve východoslovenském Trebišově - *Agitace*. K tomuto pokusu o upevnění spolupráce českých a slovenských spisovatelů přispěl také jeden z nejvýznamnějších slovenských spisovatelů - Vladimír Mináč svými poznámkami o současné české próze, reprezentované K. Ptáčníkem, J. Otčenáškem, A. Lustigem a J. Škvoreckým, aby v závěru konstatoval, že ve srovnání s těmito autory je slovenská próza jako vždy v učňovských létech.⁸ Redaktor Slovenských pohľadů Jozef Bžoch obdobně glosoval mladou českou poezii. Slovenské prozaické a básnické tvorbě se věnoval ve stati *Poznámky k několika slovenským knihám* Josef Vohryzek, který za nejsilnější román soudobých slovenských autorů označil Jašíkovo *Námestie sv. Alžbety*. V diskusní tribuně se zamýšlel Ivan Mojík nad nevelkým zájmem čtenářů o současnou slovenskou poezii. Jeho kořeny viděl v tom, že se poezie málo vyjadřuje k problémům, které čtenáře zajímají (např. k socializaci vesnice). Neodpustil si přitom vyslat osten na adresu básníků Května: „Více je zajímavější gesta slečen, sedávajících v kavárnách...“⁹ Pro tvorbu Ivana Mojíka byla, zvláště v prvním období jeho uměleckého vývoje, příznačná polemičnost, a to jak v poezii, tak i v teoretických statích. V roce 1958 vydal básnickou sbírku *Dnešný vzduch*, ve které polemizoval se starší i současnou slovenskou poezií, kritizoval básnickou tvorbu M. Rúfusa, soustavně vystupoval proti koncepci časopisu *Květen*. Koncem padesátých let se jako básník na deset let odmlčel, aby se pak střetl s mladou kritickou generací. V letech 1959-61 pracoval jako redaktor časopisu *Mladá tvorba*.

Recenzenti knih slovenských autorů na stránkách časopisu *Květen* byli mnozí čeští literáti, např. O. J. Sekora, J. Mourková, Z. K. Slabý, A. Jelínek, I. Klíma, Z. Eis, ad.

Zdeněk Eis věnoval jednu ze svých prvních statí Alexandru Matuškoví, kterého uvedl jako žáka F. X. Šaldy, J. Vlčka a O. Fischera, zdůraznil jeho význam a místo v česko-slovenském literárním kontextu, ocenil originalitu a specifičnost jeho kritických statí v knize *Pre a proti* i v dalších pracích. Matuškovy požadavky na literární tvorbu a kritiku, jeho přesvědčení, že literatura je součástí širokého kulturního kontextu a představuje soubor ideových, estetických a dalších společensky důležitých hodnot, požadavek úzké návaznosti literatury a každodenního života, přitahovaly zájem o jeho tvorbu mezi mladou autorskou generací. V jednom z rozhovorů s A. Matuškou v časopisu *Květen* se tento kritik vyslovil mj. i ke koncepci *Května* a *Mladé tvorby*: „Volačo sa deje s mladými a u mladých, tu slabšie, tu výraznejšie. V poézii zintimnenie a hlbší ponor proti predošlej gigantománii a plytčinám

7) *Květen* 3, 1957/58, str. 650.

8) *Tamtéž*, str. 666n.

9) *Tamtéž*, str. 696.

vidu, úsilie o prebásnenie, nie o pretlačok životného originálu, nebezpečenstvo: zdrobňovanie, žánrovosť skoro coppéovská. V kritike: odboj proti formulám, útočnosť, nový dôraz na subjekt slovesného umelca, mladí tu majú čo robiť: kdeže bolo toľko kritikov a kritických duchov ako v Čechách?“¹⁰

Většina uveřejněných recenzí v časopise Květen není jen informací či kritickým pohledem na tvorbu slovenských autorů, ale soustavným uvědomováním si nedostatku zájmu české veřejnosti o slovenskou kulturu, poznáním nedostatečné vzájemné spolupráce. Tyto skutečnosti konstatuje např. Antonín Jelínek v posudku knihy Milana Rúfuse *Až dozrieme*¹¹, nebo Ivan Klíma: „Vracíte-li se ze Slovenska a začnete přemýšlet o těchhle už tolikrát a zdánlivě docela zbytečně omílaných československých kulturních stycích, dojdete k překvapujícímu a smutnému závěru: že jde totiž o výhradně a zcela jednostrannou ostudu českou.“¹²

Z drobnějších příspěvků slovenských autorů je třeba se zmínit dále o básni Milana Lajčiaka *Spáči na džakartskej ulici*, inspirované autorovým pobytem v Indonésii, která předznamenává zlom v tvorbě tohoto do té doby vysoce angažovaného básníka.

Jednou z mála teoretických statí o soudobé slovenské literatuře je příspěvek Bely Dunajské¹³, ve kterém informuje o tvorbě slovenských básníků Jána Kostry, Pavla Horova, Štefana Žáryho, Milana Lajčiaka, Ctibora Štítnického, Andreja Plávky, Pavla Bunčáka, Rudolfa Fábryho ad.

Časopis Květen se nestal tribunou mladých slovenských autorů, ale byl jedním z podnětů, který vedl k aktivitě mladé kultury na Slovensku v druhé polovině padesátých let. Poezie všedního dne našla své poslání na Slovensku především u autorů tzv. trnavské skupiny, jmenovitě v tvorbě Ľubomíra Feldeka.

10) Ptáme se Alexandra Matušky, Květen 2, 1956/57, str.325.

11) Květen 2, 1956/57, str.338.

12) Květen 3, 1957/58, str.53.

13) Květen 1, 1955/56, str.211n.

Viera Žemberová

Mladá tvorba v súvislostiach

Východiskové rozpätie nášho uvažovania o téme vymedzujú dve podstatné skutočnosti. Prvá súvisí s metodologickým kľúčom prístupu k Mladej tvorbe ako dobovému generačnému, koncepcnému a kultúrnemu javu, z ktorého si osvojujeme a súčasne sa dovoľávame literárnokritických reagencií aj literárnohistorických kontextových súvislostí v celku národnej literatúry.

Druhú vymedzovacu skutočnosť pre našu tému vidíme v širších a rozložitejších kultúrno-spoločenských priestoroch, lebo práve ony - súvislosti -, do ktorých sa Mladá tvorba dostala, či ich iniciovala, môžu byť i sú niekoľkokrát a navzájom sa nevyučujú. A v súzvu s ňou upozorňujeme predovšetkým na medziliterárne dotyky, lebo časopis pre mladých autorov Mladá tvorba (1956-1970) sa chápe v literárnohistorickom priestore vo väzbe na Květen (1955-1959), teda obdobný, no periodicky o rok starší časopis. Prenosnosť programu všedného dňa sa v literárnej histórii oživuje ako reálny argument na spoluprácu slovenskej a českej literatúry, spisovateľských organizácií i zámerov nimi zvolávaných konferencií o národných literatúrach. Nezabúdajme, že sa tak pripravuje nová literárnovedne osnovaná kvalita vzájomných vzťahov, ktorá v šesťdesiatych rokoch dostáva teoretické zázemie v zastúpení troch funkcií medzi českou a slovenskou literatúrou (Mladá tvorba s Květnom reprezentujú úvahy o účinnosti komplementárnej funkcie a komparatívnej spolupráce), ale aj v existencii česko-slovenského literárneho kontextu. Nazdávame sa, že obdobne zaváži - a nie malou mierou - i nasledujúca súvislosť, ktorá sa opiera o špecifické periodizačné operácie vo vývine oboch literatúr. Časopis Květen navodzuje predstavu o rokoch 1956 až 1959, kým Mladá tvorba v kultúrnej paralele s Květnom ponúka periódu 1956-1963 (priestor medzi II. a III. zjazdom spisovateľov). Napokon nemožno nespomenúť medzi literárnohistorickými súvislosťami časopisu Mladá tvorba aj dynamické posuny vo vnútro-literárnom živote slovenskej literatúry a kultúry v tomto období. Tri aktualizované „súvislosti“, do ktorých sa Mladá tvorba v našom uvažovaní dostáva, chápeme ako pars pro toto konkrétneho javu v konkrétnej literatúre, kultúre aj spoločenskom procese.

V poznaní záujemcov o literárny proces systematicky sa aktualizuje gesto generačného exkurzu do tradície a prítomný kánon prekračujúceho chápania miesta i funkcie literatúry v spoločnosti. Na jednej strane sa mladí autori vďaka Mladej tvorby predstavili ako osobnosti dovoľávajúce sa idey slobody tvorivého procesu, na druhej strane ako heterogénne spoločenstvo pri uvažovaní, presadzovaní, obhajovaní si estetiky i poetiky a spoločenského recipovania modernosti a modernizmu v národnej literatúre. Vznik časopisu nesie v sebe napätie vyvolané tlakom kultúrnej praxe a ambíciou vzoprieť sa jej, čomu sa neskôr bude hovoriť spor medzigeneračný, atak na dominantnú umeleckú metódu a neúcta k tradícii. Nazdávame sa, že podstata kultúrneho javu Mladá tvorba (v súvislostiach literárneho procesu) pretrváva v doceňovaní zložitého diferenciacného procesu, vyvolaného časopisom, ktorý sa odráža v literárnom živote ako celku a doznieva v individuálnych autorských programoch, ale až po desaťročí. Napokon sa Mladá tvorba stala uskutočneným sľubom spisovateľskej organizácie (ZČSS) a ďalším z kultúrnych nástrojov dobovej politiky, i preto

v literárnohistorickom priestore pôsobí predovšetkým ako jeden z počtu dobových periodík. Syntetické literárnovedné práce (dejiny národnej literatúry) sa ku Květnu a Mladej tvorbe, teda k publikačným a generačným kultúrnym priestorom, ale aj k rozpačito (filozofia, estetika, poetika, autorská dielňa, generačné, skupinové povedomie) adaptovanému programu všedného dňa stavajú rozlične. Azda možno povedať, že si syntetické dejinné projekty národných literatúr uchovávajú obidva časopisy ako nie zanedbateľnú „časovú“ informáciu, no z vývinového hľadiska, povedzme za Mladú tvorbu, už iba ako sekundárny jav oceňovaný v lyrike (konkretisti) alebo v jednotlivých autorských dielňach (J. Johanides, R. Sloboda, P. Jaroš), či v estetických projektoch (estetika druhej vlny lyrizmu).¹ Časopis Mladá tvorba na jednej strane sa stáva nástrojom organizovania v podstate neorganizovateľnej idey súzvučnej (zjednocujúcej) tvorby ako splneného želania inštitúcie (zväz, kultúrna politika) a súčasne zostáva aj indikátorom zložitej vnútroliterárnej krízy. Paradoxo, ktoré plodí doba, nemohli obísť ani Mladú tvorbu, čo sa odohrá v napätí medzi socialistickorealisticou koncepciou umenia a modernistickými avantgardnými podnetmi: ideologické pointovanie tohto napätia zásadne diferencuje nielen medzi mladými prozaikmi, ale najmä medzi dobovou literárnou kritikou, hoci práve ona má generačné ambície. Téma o odtrhnutosti mladej literatúry od reálneho života (Květen, Mladá tvorba) podnecuje obidve spisovateľské organizácie (L. Štoll, 1961), aby sa zasadili svojou autoritou v literárnom živote za akceptovanie (medzi mladými) metódy socialistického realizmu.² Mladá tvorba „vnáša nové hodnoty“ do literárneho života, čo v próze (subjektívnosť, osamelosť, empirizmus, pravda, jednotlivec, etika, analytickosť, kríza hodnôt a istôt a i.) konkrétne značí vyhranenie sa troch epických línií v krátkych žánroch (poviedka realistická, J. Kot; lyrická, V. Šikula; absurdná, R. Sloboda).³ Nateraz posledná literárnohistoricky koncipovaná práca sa zmieňuje o Mladej tvorbe ako o priestore, v ktorom sa program všedného dňa, hodnotený ako jednostranný, už aj v polemickom vzťahu k predchádzajúcej etape vývinu slovenskej poézie a nezvalovskému poetizmu, zhmotňuje v zoskupení konkretistov a v próze zasa „v morálitnej previerke“.⁴ Literárnohistorické syntézy si uchovávajú čas Mladej tvorby v pamäti s esteticky produktívnym riešením pre poéziu (ako druhového celku) i mladú poéziu (M. Rúfus, V. Turčány, M. Válek - konkretisti) a s diferenciálnym pohybom v epike (poviedka, dve generačné „vlny“ v Mladej tvorbe: zlom v r. 1960, estetické novátorstvá), ale aj s etikou paradoxov v praxi literárnej kritiky (V. Mináč, I. Mojík - J. Kot - J. Lenčo; M. Hamada, J. Števec).

Aký bol vzťah Května a Mladej tvorby? Obidve periodiká si boli vedomé svojej genézy i funkcie. Květen má v záhlaví nasledujúcu špecifikáciu: „mesečník pro literaturu a umění“ (1, 1955-1956), „mesečník pro literaturu“ (2, 1956-1957), aby zakotvil pri „Literatura. Umění. Život“ (3, 1957-1958). Mladá tvorba vychádzala ako „mesačník pro literaturu a umění“, v jej vedení sa vymenili niekoľkí šéfredaktori (M. Ferko, P. Koyš, M. Válek a i.) a najmenej dve vlny mladej literatúry: generácia 56 (termín A. Hykische) a mladí autori 60-tych rokov (nástup od 1. čísla 5. ročníka v r. 1960). Nazdávame sa, že zlomový rok 1960 zostane pri práci s Mladou tvorbou aj jej určujúcim vnútorným periodizačným úsekom: kritika časopisu z roku 1959 (Pravda)⁵ rezonuje v Mladej tvorbe tak, že sa presadí na jej

1) V. Ržounek: Nástin poválečné české literatury 1945-1980, Praha 1984, str. 13n.

2) K. Rosenbaum: Panoráma a problematika literárnej kritiky a literárnej vedy (1945-1948), in: J. Števec a kolektív: Dejiny slovenskej literatúry 4. Slovenská literatúra po roku 1945, Bratislava 1987, str. 230n.

3) V. Petrík: Mladá básnická generácia, O. Čepan - J. Gregorec - V. Petrík - P. Petrus: Dejiny slovenskej literatúry II., Bratislava 1965, str. 452-453.

4) S. Šmatlák: Prechod literatúry ako celku na pozície socializmu, in S. Šmatlák: Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť, Bratislava 1989, str. 558n.

5) Závěry hodnotenia troch desiatok spisovateľov, ktoré publikovala Pravda 30. I. 1959, a kritiku i sebakritiku

stránkach spoločenská objednávka (pracovný proces), nastáva „obmena“ žánrov (budovateľská reportáž), filozofia tvorby („široká, optimistická perspektíva socialistického zriadenia“), v poetike prózy sa stráca záujem o novátorstvo, čo sa priamo odrazí v téme (druhá svetová vojna, pracovný proces), vo výbere protagonistu, ale aj v etike kritiky (rozkúskovaná, nekoncepčná).

Vzťah Května a Mladej tvorby možno presvedčivo zachytiť pri osvojovaní si i pri reagovaní na program všedného dňa. Od počiatku sú autori pod tlakom generačnej i nadgeneračnej kritiky. Už pri počiatku diskusií, úvahe o možnom prijímaní a umeleckej adaptácii programu všedného dňa sa rozštiepili nielen redakcie časopisov, generácia mladých autorov (odtiaľ argument, že ide o skupinové periodiká), ale aj etika a kultúra literárneho života. Mladá tvorba mala k dispozícii „dlhší“ literárny život (1956-1970) a na jej jednotlivých ročníkoch, ako na čierno-bielom plátne možno sledovať vnútorné pohyby v literatúre, umení, kultúre, politike a spoločnosti. Dlhé „rečenie“ o epigónstve mladej prózy, nekonštruktívne diskusie o neželanom prototypu protagonistu (J. Blažková, J. Johanides, P. Jaroš), zneužitie tézy o filozofii etiky v próze na moralizovanie o celej generácii, odmietanie pocitov a domáhanie sa reálnych faktov si našlo svoju genézu, a paradoxne i oporu, v generačnej kritike, teda aspoň v jej časti. Jozef Kot⁶ postavil proti sebe prozaika Kota a literárneho kritika Kota, keď označí svojich rovesníkov za „strémovanú generáciu“, ktorá je „priskromná, nedôverčivá k sebe, ale aj k literatúre“, lebo „trpí komplexom z neprekonaných otcov“, „komplexom generačných zásluh“. Ďalší z kritikov, Milan Hamada,⁷ uvažuje o kritériách na mladú literatúru (prózu), chce „nové neošúchané zmyslové videnie sveta, ktoré má aj svoju ideovú hodnotu“, vyčíta mladým absenciu programu, preto odmieta existenciu mladej slovenskej prózy (generácie, skupiny), je ochotný uvažovať iba o niekoľkých prozaikoch (za hodnotu označí J. Blažkovú a A. Hykischu). Postulovanie programu všedného dňa a jeho takmer okamžité odmietanie, či už priamo (I. Mojčík), alebo nepochopením jeho podstaty (E. Grečner), má takmer rovnaké osudy na českej i slovenskej strane: J. Bžoch, E. Grečner - I. Mojčík, V. Mináč; J. Boček, V. Kocourek - V. Havel, J. Vohryzek.⁸ Napokon konce obidvoch časopisov napovedajú mnoho o situácii vo vnútri národných literárnych pohybov, veď ich napokon nezávisle od seba anticipujú i nasledujúce postoje: v časopise Květen⁹, v prvom čísle roku 1959 v článku K úvaze a k polemice si možno osvojiť riešenie, „tzv. 'program všedního dne' - skromná a dílčí spontánní snaha o postižení určitých potřeb a tendencí mladého umění v době zhruba přede dvěma lety - očividně stále více patří už minulosti, očividně nedostačuje". Jozef Kot v článku Do nového období¹⁰ akceptuje výhradu publikovanú v denníku Pravda (30.1.1959), podľa ktorej sa v Mladej tvorbe presadila „tendencia odklonu od naliehavých ideologických úloh literatúry v socializme“. Vrátime sa k východiskovej otázke: nuž teda aký bol vzťah týchto dvoch periodík, veď mali rovnaké východiská, funkcie, zázemie i problémy, ale aj zábery, teda väčšie myšlienkové ambície, než ich má dobová literárna prax, čiže schopnosť vyjadrovať sa cez detail a rozkladať svet do drobných faktov.¹¹ Vzťah azda objektívne vystihneme ako blahosklonnosť Května voči

uverejnila v článku Nadšení budúcnosťou, Mladá tvorba 1959, č. 2.

6) J. Kot: Nástup bez zbraní alebo zbrane bez nástupu, Mladá tvorba 1962, č. 8-9.

7) M. Hamada: Na okraj seminára mladých prozaikov, Mladá tvorba 1962, č. 1.

8) J. Bžoch: Glosy k mladé české poezii, Květen 3, 1957/58, str. 669; V. Mináč: Proud proti proudu, Květen 3, 1957/58, str. 666-668; I. Mojčík: Dvakrát dva sú štyri, Mladá tvorba 1960, č. 1, str. 2-3; J. Boček: Poetický zážrak všednosti, Mladá tvorba 1956/1957, č. 1, str. 106 (za početné príspevky); V. Kocourek: Cesty experimentu, Mladá tvorba 1957/1958, str. 490-491; J. Vohryzek: Literatura z literatury, Mladá tvorba 1957/1958, str. 312-314.

9) Květen 4, 1959, č. 1, str. 1-3.

10) J. Kot: Do nového období, Mladá tvorba 1959, č. 3, str. 1-4.

11) J. Bžoch: Glosy k mladé české poezii, Květen 3, 1957/1958, str. 670.

Mladej tvorbe. Už i preto, lebo zrýchľovanie sa i naplnenie osudov obidvoch časopisov sa už nedialo na rovnakej kultúrnej a literárnej obežnici a v rovnakom čase. Mladá tvorba má však aj svoje dôvetky v slovenskej kultúre. Za jeden označíme vyznanie azda najvýraznejšej, no rozhodne rozpornej osobnosti Mladej tvorby, Jozefa Kota, ktorý v roku 1984¹² precizuje svoj vzťah k literatúre slovami: „vždy som od literatúry - a teda aj od seba - vyžadoval, aby sa v zobrazovaní okolitého sveta usilovala o cieľavedomý program, aby čitateľa aktivizovala a nabádala k zamysleniu... a aby sa literatúra pozlátkovo netvárila ako ľahkovážne a nezáväzné súkanie vetičiek, ale bola predovšetkým formou myslenia a zaujímania postojov.“ Za ďalší považujeme osud literatúry a literárneho života od sedemdesiatych po záver osemdesiatych rokov, kde sa ambície časti autorov Mladej tvorby v iných podmienkach aj ideách zúročuje v krátkych žánroch autorov L. Balleka, K. Horáka, S. Rakúsa, D. Mitanu, J. Puškáša, či v robustnom vzopätí sa románu (J. Lenčo, P. Jaroš, L. Ballek, A. Hykisch, J. Papp, V. Šíkula, v prvotine E. Dzvonička). No a za posledný dôvetok si osvojujeme osihotený no vytrvalý literárnovedný záujem o Mladú tvorbu a jej peripetie z pera literárneho historika Vladimíra Petříka¹³, ktorý od pôdorysu javu (kritický artefakt) logicky smeruje do vývinového priestoru (historický kontext).

Mladá tvorba v súvislostiach času, umenia, druhov aj generácií sa prezentuje ako podložie na filozofické, ideologické a estetické aj etické diferencovanie sa národného literárneho celku, ktoré sa stalo priesečníkom generácie, koncepcie národnej kultúry a - na istý čas - dôkazom zotrvačnosti vžitých noriem na literatúru i v nej samotnej. V Mladej tvorbe však už našlo (generačne osnované) pevné zázemie i sebavedomie artistné chápanie umeleckej literatúry.

12) R. Chmel: Úvahy a vyznania. Literárne konfrontácie., Bratislava 1984, str. 117-118.

13) V. Petřík: Hľadanie prítomného času (Stratená prozaická generácia), Bratislava 1970; Hodnoty a podnety (Generácia Mladej tvorby), Bratislava 1980; Slovenský román sedmdesiatych let (Literárni a spoločenská situace), Praha 1987; Proces a tvorba (Slovenská literatúra po roku 1945 ako výskumný problém), Bratislava 1990.

Co zbylo z Května?

Chápeme-li dnešní opožděnou tryznu za Květen jako seriózní literárněvědnou konferenci, znamená to (či by to aspoň znamenat mělo), že toto periodikum - a potažmo lidé a literární klima kolem něho - je i po čtyřiatřiceti letech něčím podnětné nebo alespoň přitažlivé a zajímavé. Mně, člověku narozenému v době, kdy Květen vycházel, sice svěžejší připadaly a připadají časopisy starší, třeba Šaldův zápisník nebo Kritický měsíčník, ale nějaké kouzlo Května, zdá se, tady přece jen ještě působí - především na jeho pamětníky a samozřejmě přímé aktéry.

„Květen byl,“ jak napsal možná trochu pateticky Milan Jungmann roku 1968 v Orientaci, „osud české kultury na rozhraní padesátých a šedesátých let. Vzal na svá slabá ramena všechny její naděje a toužení do nové doby, stal se *modelem* střetání tvořivosti s pahodnotami, pohybu se strnulostí, rizika se spokojeností. A stal se svým zánikem také věčným mementem...“¹ Už už by se chtělo namítnout, že osud české kultury na přelomu padesátých a šedesátých let ztělesňuje ani ne tak periodikum Svazu čs. spisovatelů, jako spíše autoři, kteří byli v té době umlčeni a kriminalizováni, ale o nich později. Jungmann však v závěru své studie charakterizoval Květen - snad záměrně, snad bezděčně - velmi trefně: „Ty necelé čtyři ročníky Května jsou historickým úsekem české *socialistické* (zvýraznil J. S.) kultury.“ Mantinely (řečeno módním výrazem) byly jasné: tvořila je železná opona oddělující oficiální, režimní kulturu od kultury západní a také od domácí kultury „nesocialistické“ - minulé i dobové. Všem hráčům ve hře na svobodný časopis (založený úředním rozhodnutím, tedy shora, a nabídnutý mladým - dnes by se řeklo: levicově orientovaným - autorům jako šidítka) ani nepřišlo na mysl překračování, natož bourání těchto mantinelů. Brali je jako danost, s níž se hýbat nemusí.

Tři roky před Jungmannovou studií přinesla Tvář článek Marie Šolleové Poznámky ke Květnu.² Autorka napsala: „Základním a sjednocujícím programem Května je všeprolínající - původní tvorbou a teoretickými články počínaje a drobnými novinářskými glosami konče - boj proti politickému dogmatismu.“ A dále ovšem: „... útok proti dogmatismu tu směřuje pouze k vylepšování jevů nebo postojů, které jsou pochybené už v samém základě.“

Miroslav Červenka v interview pro časopis Iniciály v roce 1991³ už mohl říci s historickou zkušeností a také zcela otevřeně: „Chtěli jsme nonkonformní moderní tvorbu v rámci socialistického umění a kritiku systému moci s využitím kritického pohledu obsaženého v původním marxismu... Byla to utopie připomínající reformní komunismus, který se

1) Na téma Května, Orientace 1968, č.1, str. 82-88, přetištěno in Obléhání Tróje. Literární kritiky a listy ze zápisníku z let 1958-1968, Praha 1969, str. 129-138.

2) Tvář 1965, č. 2, str. 16-20.

3) J. Slomek, O Květnu a květnících s Miroslavem Červenkou, Iniciály 1991, č. 14-15, str. 18-21.

rozvinul o deset let později, když už my jsme to měli dávno za sebou. Už Orientace stála mimo marxismus a na půdě pluralismu metod a ideologií. Pořád nám říkali, že jsme protimarxističtí, a poznenáhlu jsme zjistili, že nás vlastně nemrzí dát jim za pravdu. Květen tehle stín ještě nepřekročil, a buď nad ním proto zlomíme hůl, nebo ho vezmeme, jaký byl.“

Tedy - byl takový, že usiloval, řečeno haškovsky, o mírný pokrok v mezích zákona. Jako tvůrčí metoda zajímal autory Května vlastně jen socialistický realismus. Od spisovatelů, kteří v minulosti stáli mimo socialistickorealistickej proud (třeba od členů Skupiny 42), se květnáci s jistými rozpaky distancovali. „Nesocialističtí“ tvůrčí je nezajímali ani jako spisovatelé, ani jako lidé. Nezapomínejme, že Květen vycházel v letech, kdy byli žalářováni například Bedřich Fučík, Zdeněk Kalista, Josef Kostohryz, Josef Palivec, Václav Prokúpek, Václav Renč, Zdeněk Rotrekl, Jan Zahradníček... Pochopitelně to nebyli květnáci, kdo na druhém spisovatelském sjezdu v roce 1956 - kde už vystoupili jako skupina - pozvedli hlas za propuštění nespravedlivě vězněných. Tu odvahu neměli ti, kteří si na prapor napsali Náš všední den je pevnina. Tu odvahu, jak známo, měl pouze Jaroslav Seifert. Bylo by ovšem laciné vytknout, jak nemravně se to ti lidé kolem Května chovali. Což jim můžeme vyčítat, že se skutečně upřímně nezajímali o autory tehdy umlčené - třeba o Demla, Reynka, Váchala, Vokolka, nebo dokonce o autory exilové - Čepa, Hostovského, Jelínka, Listopada a další? I kdyby se byli zajímali, bylo by to bývalo nepřípustné, cenzura by jim nic takového nebyla dovolila, ale květnáci sami, zaujati dostatečně sebou, neměli vůbec potřebu, opakují, starat se jakkoli o literaturu například jmenovaných autorů.

Bylo-li by hloupé vyčítat květnákům jejich dobové postoje, bylo by ještě nejpapnější vysmívat se jejich dobové tvorbě. V citovaném interview řekl Červenka lakonicky: „Naivita programu poezie všedního dne byla přímo úměrná hloubce úpadku, který předcházel a z něhož nás ten program měl vymanit.“

Co tedy zbylo z Května? Existuje snad nějaký odkaz jeho programu (který nebyl, jak si všimla citovaná Marie Šolleová, programem generace, nýbrž programem uzavřené a úzké skupiny)? Byla takzvaná poezie všedního dne „v dějích poezie nová fáze“, jak po letech sebeironicky napsal Červenka v básni Setkání všedního dne (Strojopisná trilogie, 1984)? Šolleová uprostřed šedesátých let a Jungmann na jejich sklonku stáli při svých ohlednutích ještě příliš blízko hodnocenímu jevu. Potřebovali se ovšem vyslovit k věci právě tehdy a právě způsobem, jimiž tak učinili. Nemohli a nechtěli si dopřát luxus čekání ještě čtvrtstoletí, během něhož, v době sovětské okupace, byl ve Vlašínově Slovníku literárních směrů a skupin⁴ Květen klasifikován (značkou mb, tedy Milanem Blahynkou) „pro jistotu“ dokonce jako skupina s pravicovými tendencemi.

Podíváme-li se nyní na jména, která se na stránkách Května objevovala pravidelně, ale i na ta, jež se v časopise pouze mihla, vidíme bez dlouhého počítání, že jde o autory dnes stojící většinou mezi šedesátkou a sedmdesátkou, tedy zralé tvůrce, z nichž řada se výraznou měrou podílí na podobě současné poezie, prózy i literární kritiky, teorie a historiografie (například P. Blažíček, J. Brabec, M. Červenka, I. Diviš, B. Hrabal, M. Kundera, A. Lustig, J. Opelík, Z. Pešat, K. Šiktanc, J. Škvorecký, L. Vaculík, z literárních kritiků především J. Vohryzek, osobnost podle mého soudu v Květnu nejvýraznější a tehdy nejinspirativnější).

A přesto - když dnes čteme například novou poezii Holubovu a zaslechneme v jeho poetice ozvěnu programu „všedního dne“, cítíme to ne jako sílu básníkovu, spočívající ve věrnosti tradici atd., nýbrž jako slabost onoho dávného malého českého výboje, dnes dokonale vyčichlého. Čteme-li dnešní prózy Kunderovy či Vaculíkovy, echo květnáctví

4) Praha 1977.

v nich sotva postřehněme. Z marxistického bludného kruhu se většinou úspěšně vymotala kritika i historiografie - typickým příkladem je tvůrčí i lidský osud připomenutého Josefa Vohryzka, jemuž bylo projít od válečného exilu přes svazácké jinošství, květnáctví, následující perzekuci, disent, Chartu 77, samizdatový Kritický sborník až po současnou zralou a suverénní tvorbu literárněkritickou na stránkách Literárních novin.

Myslím, že ještě nenastala doba vhodná pro vydání nějaké květnácké antologie. Tak vetché, aby byly roztomilé, ony texty *ještě* nejsou, a na druhé straně: tak silné, aby mohly aktivně zasáhnout do dnešního myšlení o literatuře, *už* nejsou. Už dávno ne. Milan Jungmann ostatně řekl před čtvrtstoletím: v Květnu je „uloženo málo tzv. trvalých hodnot...“

Nakonec, troufám si tvrdit, bude Květen zajímavý pouze pro (literární) historiky, a to jako časopis, který publikoval rané texty budoucího prezidenta republiky. Tak jako je Moravská orlice pozoruhodná články mladého Tomáše Masaryka a jako je Právo lidu zajímavé těmi čísly, do nichž kdysi dávno psal mladý pařížský korespondent - student Edvard Beneš.

Libor Pávek

Časopis Červený květ (v letech 1956-1958)

V úvodu prvního čísla časopis Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Časopis Červený květ se stal v roce 1956 v úvodu svého vydávání s názvem Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

V úvodu prvního čísla časopis Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Časopis Červený květ se stal v roce 1956 v úvodu svého vydávání s názvem Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Časopis Červený květ se stal v roce 1956 v úvodu svého vydávání s názvem Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Časopis Červený květ se stal v roce 1956 v úvodu svého vydávání s názvem Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Časopis Červený květ se stal v roce 1956 v úvodu svého vydávání s názvem Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Časopis Červený květ se stal v roce 1956 v úvodu svého vydávání s názvem Červený květ a jeho redaktor Hana do domu, v němž byla za jeho vydávání převzata jeho redakce ve vlně pláň v roce 1956 literární časopis založená v roce 1956. Byl jen Červený květ, který měl v prvním číslu podtitulek: časopis vycházející měsíčně v letech od srpna 1956 kdy byl založen časopisem.

Libor Pavera

Časopis Červený květ

(v letech 1956 - 1958)

Vedle pražského časopisu Květen a brněnského Hosta do domu, o nichž byla na této konferenci převážně řeč, objevil se v druhé půli roku 1956 literární časopis také na Ostravsku. Byl jím Červený květ, který pak s pravidelnou periodicitou vycházel měsíc co měsíc až do roku 1970, kdy byl úředně zastaven.

Vznik Červeného květu je možné vysvětlit v souvislosti s počátky i jiných literárních časopisů, které začínaly v té době vycházet; tak v roce 1954 to byly časopisy O knihách a autorech (vydával ho Čs. spisovatel), Dětská kniha (Státní nakladatelství dětské knihy), Host do domu, v roce 1955 pak Květen, Krásná literatura (SNKLHU), o rok později ještě Světová literatura a Zlatý máj. A to nejsou zdaleka vyjmenovány všechny. Je to žeň sice nevelká, ovšem vzhledem k letům předcházejícím nikoli zanedbatelná.

V následujícím příspěvku si všimnu aspoň tří ročníků Červeného květu. In margine je třeba tu říct, že Červený květ nevznikl jako časopis ryze literární. Redakce sama mu v úvodním slovu ke čtenářům dala náplň daleko širší: měl sloužit jako kulturněpolitický měsíčník, který by v sobě spojoval - stejně jako tomu bylo v Bezručových verších, k nimž se od první stránky redakce časopisu hlásila - „bojovnost myšlenky, lidovost výrazu, sepečťí uměleckého projevu s každodenním životem“.¹

Obsah a rozsah jednotlivých základních literárních žánrů se během tří ročníků vyvíjel a měnil. Zatímco v prvním ročníku převládala psaná publicistika se všeobecnou kulturně-politickou tematikou, v dalších dvou jde o původní tvorbu. Při tomto konstatování není zanedbatelná ani ta historická skutečnost, která měla na takovýto vývoj bezesporu vliv, totiž právě proběhlý XX. sjezd sovětských komunistů a II. sjezd čs. spisovatelů. Oba sjezdy byly ostatně na stránkách Červeného květu doprovázeny pestrou diskusí, v níž prim hrála stať Drahomíra Šajtara o literatuře na Ostravsku v posledních deseti letech. V ní Šajtar nelítostně a řízně zavrhl až na výjimky téměř vše, co v posledních letech bylo na Ostravsku napsáno. Ušetření této břitké kritice zůstali pouze Martínek a Závada. (K Zavadovi se pak Šajtar vrátil ještě později obsáhlou studií.)

Jednotlivé literární žánry se pokusím charakterizovat podrobněji. Poezie, na rozdíl od poezie z Května, je tematicky ještě stále v zajetí problematiky práce, která byla v hierarchii hodnot postavena nad život člověka. Zvláštní místo však zaujímají překlady veršů, především z ruštiny (od Jaroslava Teichmanna, Vojtěcha Jestřába aj.), od třetího ročníku jsou to také komentované překlady z němčiny z pera Ludvíka Kundery (šlo převážně o překlady z Bertolda Brechta, které rovněž uveřejňoval v Hostu do domu).

Specifika, jaká skýtá časopis, přála rozvoji žánrů střední epiky, převážně povídky. Vedle

1) Červený květ 1956, č.1, str.3.

už etablovaných autorů, jako byl Vojtěch Martínek, tu lze najít i tvorbu mladých. Pasáže z románu *Letopisy* v žule tu tiskl Oldřich Šuleř, dále do Červeného květu přispívali Jan Drozd, Milan Rusinský aj. V próze se hodně objevuje tematika války. I na stránky časopisů, stejně jako do knižní produkce té doby, se vrací po deseti letech od ukončení války nová, tzv. „druhá“ vlna vzpomínkové literatury - v Červeném květu to byly vzpomínky na velké bitvy druhé světové války nebo zobrazení života obyčejných lidí za války či připomenutí odvahy a hrdinství odbojné mládeže, jak je tomu v příběhu o chlapci, který zachránil jeden z ostravských mostů.

Ke glosování a komentování soudobého společenského dění sloužily epigramy. V nemalé míře jsou zastoupeny také v prvních ročnících *Hosta do domu*. Do Červeného květu jimi horlivě přispíval Drahoslav Gawrecki. Zastoupeny nejsou žádné texty dramatické, vynechány ovšem nezůstaly ohlasy na dramatickou činnost. Kritika si všímala divadelních scén ve dvou městech - v Ostravě a v Opavě. Nechyběla ani hlubší zamyšlení nad postavením divadla ve druhé polovině padesátých let. V těchto studiích o divadelnictví se nezřídka objevuje tendence zavrhnout školometskou teorii typičnosti. Divadlo však podle těchto hlasů mělo nadále zůstat bojovníkem „za něco proti něčemu“². Nejen kritice divadelní, nýbrž i literární dával tvář Drahomír Šajtar, tehdejší vedoucí Památníku Petra Bezruče (PPB byl otevřen 5. 5. 1956). Ve své literárněkritické práci se tvrdě obracel proti přežívajícímu dobovému požadavku, aby kritika byla „služebníčkem pana spisovatele“, zcela otevřeně hovořil o kritice, která neposluhuje a nepřítipkaří. Nejen pojetím literární kritiky jako svěbytného umění, ale i nelitostným stíháním toho, co nemá v literatuře místa, přiblížil se Šajtar F. X. Šaldovi. Nezapřel to ani důkladnou hutnou studií k Šaldovým nedožitym devadesátinám v roce 1957, v níž některé z charakteristických šaldovských rysů - jimiž se ostatně sám v literárněkritické práci řídil - zvýraznil a připomněl tak literární vědě padesátých let. Vedle Drahomíra Šajtara se v literární kritice uplatnili též Artur Závodský (např. stati o V. Martínkovi, O. Šuleřovi), Jiří Svoboda (o J. Skácelovi, A. C. Norovi), Milan Blahynka (o F. Hrubínovi), Pavel Pešta (o J. Durychovi) a další.

Ke kladům časopisu lze přičíst neobyčejnou snahu otvírat se dění v kultuře i v jiných regionech. Dokazují to snad dost výrazně příspěvky Milana Kundery (o jehož juveniliích byl na tuto konferenci přihlášen referát), překladatelské a literárněhistorické od Ludvíka Kundery a pak zájem o blízkou polskou literaturu. Rovněž recenze a kritiky se neomezovaly jen na spisovatele ostravské, ale i „celonárodní“ a ovšem i na autory tehdy překládané z cizích jazyků (Hemingway, Majakovskij, Cvětajevová a další).

Věčně se sváříci rozpor mezi charakterem Čech a specifiky ostravského regionu, z něhož každý znal v padesátých letech jen symboly kahanu a sbíječky, byl v Červeném květu (rovněž symbolu) po právu zdůrazněný a stal se na čas prvořadým tématem v anketě o regionalismu v literatuře. Formou ankety se tehdy měli významní kritikové, spisovatelé a vůbec kulturní činitelé vyslovit, jaký je rozdíl mezi „zdravým“ regionalismem a lokálním patriotismem. Tedy jevy, se kterými se už dlouho nově potýkal marxistický proud literární vědy počínaje Zdeňkem Nejedlým a jeho statí O novém regionalismu z roku 1949. Z něho pak vycházel Artur Závodský v 7. čísle Červeného květu, když se zamýšlel nad rozdílem mezi regionalismem a lokálním patriotismem, přičemž patriotismus šmahem zamítl, zatímco regionalismus charakterizoval výčtem jmen významných spisovatelů, kteří svým uměleckým ztvárněním toho onoho regionu přerostli jeho rámec. Ovšem šlo o autory nešťastně zvolené, totiž nepochybných kvalit a tím také s předpokladem, že jejich dílo dozná širší

2) Červený Květ 1956, č.2, str.20.

odezvy samo sebou, autory, kteří přerostli dobu, a hlavně tvořící ve zcela jiné dobové atmosféře, tudíž zcela odlišné od ostravských regionálních autorů. Šlo např. o Karolínu Světlou, Terézu Novákovou, z kritiků z okruhu tzv. moravské kritiky šlo o Viléma Mrštíka, Leandra Čecha aj. Posléze se Závodský v listopadovém čísle dovolával autora Slezských písní coby příkladu přímo klasického. Bezruč sám však v anketě zklamal. Lakonicky - vzhledem k špatnému zdraví a pokročilému věku - se v přetištěném autografu vyjádřil, že s regionalismem sice souhlasí, ale rozhodně slovo nechť řekne v této otázce mládež. Stati Závodského přitaká ve všech ohledech anketní odpověď rektora JAMU Ludvíka Kundery, který si regionalismus spojoval s dílem Leoše Janáčka, stojícího ve své době na periferii tehdejšího hudebního Parnasu a objeveného až světem; jiní dotázaní mluví o využití nabízených domácích kořenů, které by neměly zůstat bez literárního zpracování, dále ještě o regionalismu jako nutné obraně před schematismem. Násilná je zajisté argumentace, že regionalismus je dovršením socialismu, ba komunismu! Osвобоzený z pout doby se zdá být příspěvek Oldřicha Králíka. Ten velice pregnantně - dokonce s jistou dávkou vtipu - charakterizoval regionalismus jako prostředek, „jak udělat z bezvýznamného pisálka lokální veličinu, jinými slovy: jak snížit měřítko umělecká, čili učinit mezi slepými (tzv. regionálními autory) jednookého králem. (...) S úctou si všímám faktu,“ pokračuje dále Králík, „že např. Sofokles je regionální básník athénský.“³ Králík patrně mířil i na tu skutečnost, že autoři, odmítnutí nakladatelstvím s celonárodním dosahem, stanou se hvězdami aspoň na poli regionálním; nově ustavené krajské nakladatelství by jim v dobovém kulturněpolitickém kataklyzmatu po roce 1956 jistě prokázalo tuto medvědí službu. Následná definice „pokrokového regionalismu“ však zůstala v závěrečném slovu redakce k proběhlé anketě nezodpovězena. Stejně nezodpovězena zůstala v dalších číslech. Otázka regionalismu byla pak propírána v odborné literatuře stále častěji a vzhledem k politickému zglajchšaltování některých regionů (z nichž Ostravsko bylo na tom nejhůře) jistě naši pozornost ve spojitosti se státoprávním uspořádáním i dnes.

Ne všechna čísla měla tak různorodý obsah. Některá byla zaměřená monotematicky. Dvě čísla ze tří sledovaných ročníků byla věnována Bezručovi, přičemž březnové z roku 1958 je posmrtné s nekrologem od Oldřicha Králíka. Do čísla připsaného sedmdesátinám Vojtěcha Martínka (4/1957) statěmi přispěli jednak Martínkovi žáci (bratři Zavadovi, Zdeněk Vavřík), jednak Artur Závodský a Drahomír Šajtar.

K hlavnímu tématu této konference, poezii všedního dne, se časopis nevyslovuje, i když literární produkce autorů z Května byla kritikou reflektována. Zaznamenat však můžeme spojování poezie všedního dne s neorealismem. Obdobně se pak pokusil charakterizovat generaci či skupinu kolem Května Květoslav Chvatík v jednom ze svých esejí o české literatuře.

Mnohem zajímavější je sledovat další vývoj časopisu Červený květ v letech šedesátých, hlavně na jejich konci, kdy se do literatury dostává nová generace literátů a kdy se už objevuje tvorba u nás zapovězených nebo exilových autorů. Ota Filip v šedesátých letech v Červeném květu zveřejňoval překlady intimní korespondence Sigismunda Freuda, vycházely v něm dopisy Jana Zahradníčka O. F. Bablerovi (Babler sám do časopisu přispěl několikrát), vycházely tady verše Holanovy, více místa bylo věnováno literatuře i její interpretaci, ovšem nikoli už ve formě klíšé agitek.

Při podrobném sledování literárního procesu ve druhé polovině padesátých let by časopis Červený květ neměl zůstat stranou zájmu. Ovšem jedině, co dnes přezívá z Červeného květu

3) Červený Květ 1956, č.8. str.15.

z let 1956 až 1958, je literární kritika, tak jak byla prezentována ve statích Šajtarových, Závodského, Blahynkových a mnoha dalších. Ostatní náplň časopisu jsou jen literární artefakty vypovídající o době, stále ještě - shakespearovsky řečeno - vymknuté ze svých kloubů.

Věra Vařejková

Start Zlatého máje

Léta, která znamenají start Zlatého máje, jsou v podstatě totožná s léty existence časopisu Květen (Květen 1955 - 1959, Zlatý máj založen 1956). Zlatko Klátik, jeden z významných představitelů literárněvědného myšlení o literatuře pro děti a mládež, je tehdy nazval léty „obrodného kvasu, nepokoje hledání a radosti z objevování“.¹

Ve sféře kritické reflexe literatury pro děti a mládež po roce 1945, v úsilí o obnovení samostatného časopisu, který by se touto tvorbou zabýval, předcházelo těmto letům od roku 1946 necelé, navíc přetržené pětiletí časopisu Štěpnice a po jeho zániku příležitostné hostování v měsíčníku Literatura ve škole a jiných periodikách.² Štěpnice pod dobovým tlakem prošla vývojovým obloukem od prosazování literárněvědné koncepce tvorby pro děti a mládež až ke koncepci pedagogické, v daném období (po roce 1948) ideologicky motivované, a exponovala obě tyto koncepce - nikoli explicitní proklamací, ale charakterem svého vývoje - jako antitetické.³

Při zpětném pohledu se tak start Zlatého máje jeví jako šance k pokusu o vytvoření žádoucí syntézy, k formulaci adekvátního pojetí té složky celonárodní literatury, kterou tvoří četba dětí a mládeže.

Naše zamyšlení si klade za cíl postihnout, zda a jak tuto šanci Zlatý máj uchopil už při svém startu, tj. zhruba v tom třiletí, v němž existoval paralelně s časopisem Květen a kdy nápor proti schematickému myšlení byl výrazně optimistický. Počátek druhé poloviny padesátých let k tomu poskytl řadu podnětů (včetně polemických) v atmosféře dočasně liberálnější kulturní politiky, po zaznění smělého hlasu Jaroslava Seiferta na II. sjezdu čs. spisovatelů, po osmileté praxi Státního nakladatelství dětské knihy, mezi jehož vydanými tituly bylo již možné s nadhledem oddělovat zrno od plev,⁴ po zahájení ediční řady Knižnice teorie dětské literatury. Zlatý máj v této situaci obnovuje úsilí o pojetí literatury pro děti a mládež jako plnohodnotného umění a začíná je realizovat bez programových proklamací, de facto už svým vznikem a existencí jako „kritická revue“. Ve chvíli jeho startu šlo především o umění zbavené ideologické zátěže schematicismu.

Jestliže totiž schematicismus vedl autorovo směřování od apriorní ideje k jejím promítnutí do zpodobení dětského kolektivu, jemuž i jedinec je podřízen, do postoje či příběhu plnicího funkci exempla, jde nyní o změnu zorného úhlu, z něhož naopak lze nazírat dítě a mladého člověka (v roli hrdiny díla i jeho příjemce) v jejich věkové a individuální charakteristice, v jedinečnosti psychických reakcí na vývojové linii ontogeneze; snad lze v analogii s Květ-

1) Ako je to s dramatickou literatúrou? Zlatý máj 1958, č. 10, str. 299.

2) Literatura ve škole záhy vypustila ze svého podtitulu označení „kritická revue“ a věnovala se otázkám školní literární výchovy a výchovy. Z jiných periodik upozorňují na brněnský list Host do domu.

3) V. Vařejková: Paradox časopisu Štěpnice. In: České literatury 1945-48, Sborník ČSAV Praha, 1992, str. 107-113.

4) V 7. čísle Zlatého máje 1956 píše Jan Petrmichl o tisícím titulu SNDK, jímž je Erbenova Mateřídouška vlasti naší milé (přípr. Fr. Tenčík).

nem říci, že jde o dětský „všední den“, a s použitím později přijatého termínu - o uplatnění dětského aspektu.

V tomto smyslu zahajuje Zlatý máj svou iniciativu v říjnu 1956.⁵ V prvním čísle upoutává vstupním konfesním projevem předsedy redakční rady Františka Hrubína a energickým článkem Jána Poliaka, jejího místopředsedy.⁶ František Hrubín v krátké konfesi citlivě hovoří o hodnotě dítěte, neboť právě v něm a nikoli mimo tuto zem a mimo tento čas lze podle jeho přesvědčení hledat a nalézat ztracený ráj lidstva. Myšlenka vyjádřená poeticky, esejisticky, nikoli vědecky koncizně, ukáže se pro orientaci Zlatého máje jako předznamenání nanejvýš příznačné vyslovením hlubokého osobního pochopení pro dětský subjekt.

Článek Jána Poliaka Oprávněná spokojenosť? má jiné ladění - apelativní, útočně polemické a k vážné polemice vyzývající. Poliak vychází z diskuse na II. sjezdu čs. spisovatelů, v níž postrádá aktivitu autorů písničích pro mládež, kteří se podle jeho soudu o vysoké ocenění sjezdu nezasloužili. „A oprávnene?“ ptá se. „Je to azda v literatúre pre mládež také, že netreba hovoriť o jej základnom poslaní, že netreba postaviť na kritickú váhu literárnu teóriu a prax minulých rokov, že netreba kriticky hovoriť o tom úseku života, ktorý je hlavným predmetom detskej literatúry?“ A odpovídá: „Rozhodne nie.“⁷

Dál ve svém článku pádnými slovy zdůrazňuje mravní odpovědnost, charakter, svědomí spisovatele, schopnost sebereflexe a čestného účtování s vlastními chybami, povinnost tvořit z hlubokého proniknutí k niternému životu dětí a mladých lidí, k jejich individualitě, k projevům jejich identity a bránit ji, je-li v právu. Plaku, který zabraňuje pracovat právě takto, „dalo sa vyhnúť nepublikovaním“.⁸

Pateticko-kritický, politicko-mravní apel Jána Poliaka zůstal ojedinelý. Apelativní tón je sice v prvních ročnících Zlatého máje častý, je však většinou spojován s naléhavým vyslovováním přání, co by měla literatura pro děti a mládež zpodobovat a jak.⁹ Zlatý máj burcuje, volá po probuzení zájmu o tvorbu pro děti, obhajuje ji, zdůrazňuje její význam, její přínáležitost k celku literatury, ptá se po její specifičnosti, volá po diskusi.

Apologická atmosféra je ovšem se snahou o diskusi v rozporu, proto patrně diskusní stati nabývaly charakteru volných pojednání k danému problému, nikoli názorového střetání. Přesto považují za významné, že redakce Zlatého máje o rozvinutí diskusí usilovala - v každém případě je to projev snahy o aktivizaci a „vícehlasost“ - a že si vybírala otázky, které si nového zaujetí stanoviska žádaly. Tuto snahu prezentuje např. diskuse o dobrodružné próze, zahájená šťastně Vítězslavem Kocourkem,¹⁰ a diskuse o kritice ve třetím ročníku Zlatého máje. Článek Michala Sedloně O některých problémech románu pro dívky reakci nevyvolal

5) První ročník obsahuje proto 13 čísel, od října 1956 do prosince 1957. Předseda redakční rady František Hrubín, místopředseda Ján Poliak, odp. redaktor František Benhart.

6) Vstupní text bez titulu, Zlatý máj 1956, č. 1. str. 1. J. Poliak: Oprávněná spokojenosť? Zlatý máj 1956, č. 1, str. 6-10.

7) Oprávněná spokojenosť? Zlatý máj 1956, č. 1, str. 7.

8) Tamtéž, str. 7. J. Poliak je ve své stati hněvivě zásadový. XX. sjezd KSSS je podle něho jistou zákonitou událostí, připravili ho lidé a mezi nimi i spisovatelé, kteří dříve než vědci „postavili na tapetu škodlivost dogmatismu a myšlienkovaj závislosti“. „Kto teraz ako pred pár rokmi zmôže sa len na opakovanie, že zásluhou zjazdu je mu všetchno jasné, a kto bez začervenania sa odsudzuje minulé chyby, tomu v skutočnosti nič nie je jasné. Ten sa vôbec z prítomných udalostí nepoučil. Kto nevidí novovznikajúce rozpory, tendencie ospalej zotrvačnosti, špeciálne nové zlá, proti ktorým je treba bojovať, a výhonky, ktoré je treba pestovať, ten iba vymenil kabát. Treba vôbec povedať, že človek, ktorému v dobe vlády kultu osobnosti aspoň niekedy nezahlodal v hlave červíček pochybnosti a nespokojnosti, ten je i pre budúcnosť pravdepodobne odsúdený len na podávanie sebakritík, na vymieňanie kabátov, na vyčkávanie, že jeho najvnútornejšie veci vyrieši niekto iný.“ (Str. 10).

9) Hned v 1. čísle typický příklad tvoří stať M. Sedloně O některých problémech románu pro dívky (str. 15-17). Příznačný citát - „Copak není lákavé zpodobit duše našich děvčat ve školách i na pracovištích, na hřištích, v laboratořích i na družstevních polích?“ - už v roce 1956 zněl anachronicky.

10) Diskusi podnítl V. Kocourek článkem Co s dobrodružnou literaturou pro mládež, Zlatý máj 1957, č. 4, str. 107-109. Výzvou k novému přečtení K. Maye ovlivnil další autory k účasti na výměně názorů.

(snad pro své závěrečné „vytyčování“, viz pozn.9), ale je svým způsobem symptomatický. Spolu se statěmi o literatuře dobrodružné bere na vědomí prózu pro dívky, v době bezprostředně předcházející rozpačitě obcházenou, ba odmítanou. I v tomto případě je zdůrazněn zřetel ke zvláštnostem a zájmům recipienta, k funkčnímu komunikativnímu vztahu mezi textem a jeho příjemcem, k vnitřní diferenciaci literatury pro děti a mládež, přímo úměrné diferencovaným čtenářským přístupům k ní.

Podobně úsilí, diktované spíš citem a odpovědností k dítěti a mladému čtenáři než analytickým přístupem k jeho četbě, prozrazuje i průběh mezinárodní ankety, která vtiskla charakter třetímu ročníku Zlatého máje (1959). Větším přínosem než ohledáním způsobu, na jaké úrovni se kde o dětské literatuře odborně myslí, byla samotná iniciativa československého periodika v navazování kontaktů mezi spisovateli blízkých i vzdálených zemí a podnícení snahy o mezinárodní setkání tvůrců i badatelů v oblasti dětské literatury a četby mládeže.

V anketě o kritice byla jako zvlášť závažná kladena otázka „specifičnosti“ literatury pro děti a mládež, o níž např. Věra Karfíková v jedné z nejlepších studií ve Zlatém máji těch let píše, že „zvyšuje, nikoli snižuje nároky na umělce, který se obrací k dětem“.¹¹

Pokusy o racionální uchopení pojmu „specifičnost“ obsáhly názory velmi různorodé, od jeho vymezení pomocí pedagogického či psychologického přístupu až po jeho odmítnutí jako „falešného problému“; v daném období jej nevyjasnily.¹² Přesto se pokusím postihnout aspoň dva charakteristické rysy té fáze koncepce a kritiky dětské literatury, kterou představují léta startu Zlatého máje:

1. Vznik Zlatého máje znamená obnovení tradice samostatného časopisu pro otázky dětské literatury a současně renesanci úsilí o její literárněvědnou (resp. estetickou) koncepci. Znamená nesouhlas s jejím utilitárně pedagogickým, ideologicky podmíněným, neadekvátním pojetím a s jeho důsledky.¹³

2. Základní teoretické principy chápání literatury pro děti a mládež nalézaly ve Zlatém máji své vyjádření v duchu publicistické, ediční a organizátorské práce, na bázi literárněkritické, nikoli literárněvědné v plném významu toho slova. I v mezích kritické činnosti převládal tón odborně poučené publicistiky nad kritikou vědecky fundovanou.

Oba tyto rysy, které ve vzájemné závislosti určují podobu procesů v proměně myšlení o dětské literatuře, mají své dobové zdůvodnění a omezení.

Práce kritické revue v oblasti literatury pro děti a mládež má v té době i své zcela vlastní problémy. Váže se na literární tvorbu, již je třeba vydobýt právo na odbornou pozornost i společenské uznání; inspiruje se vědomím vážné spoluodpovědnosti za úroveň této literatury, ba i za její existenci a působnost, a pociťuje nutnost samu sebe „ujišťovat o své oprávněnosti“.¹⁴ Tím vším se vysvětluje nedostatek kriticismu, nadměra tolerance, omluvná

11) Ustrnutí je krokem zpět, O poezii pro děti. Zlatý máj 1957, č.10, str.296. V. Karfíková publikovala kritickou statí o beletristických časopisech pro děti v čas. Květen 1956/57, č.2, str. 107-109. Nazvala ji ironicky Vše pro dítě a poukázala mj. na nedostatek fantazie v tvorbě pro děti, postřehla absenci moderní pohádky.

12) Jeden z účastníků mezinárodní ankety Marcel Breslaču (Rumunsko) vidí v tázání po specifičnosti dětské literatury „falešný problém“, protože většina otázek s ním spjatých je „společná celé literatuře (přístupnost, aktuálnost a trvalost, tradice a novost, realnost a dějovost, národní a obecné atd.)“. Zlatý máj 3, 1959, č.10, str. 435. Postihnout „specifické znaky uměleckého obrazu“ v literatuře pro děti a mládež se pokoušejí i autoři středoškolské učebnice Literatura pro mládež. Praha 1956, str. 7-8. Uchylují se však k formulacím, které necharakterizují literární materiál, ale normativně postulují, jaký má být.

13) Jde jednak o tvorbu hodnotících kritérií, jednak o koncepci literární výchovy ve škole. Na důsledky ve školní výuce poukázala v Květnu M. Honzíkova (Česká literatura ve školách. Květen 1956/57, č.7, str. 254-257) a L. Smoljak (Škola základ života. Květen 1957/58, č.11, str.634-636). Ve školní výuce zasáhla ideologicko-pedagogická koncepce literatury jako celek.

14) Nad deseti ročníky Zlatého máje. Zlatý máj 1967, str. 274.

klišé v recenzích. Výzvy a podněty, konfese, glorifikace dětství, apologie dětské literatury převažují nad analytickými přístupy a nad projevy kritické skepse, empirismus nad teoretickým vědomím, všeobecné teze nad verifikovanými zjištěními. Proklamativní teoretická vyznání jen pomalu pronikají do metod zkoumání a měřítek hodnocení literárních konkrétní, subjektivní a impresivní výroky, třeba věcně správné a podnětné, postrádají přesvědčivou poznávací hodnotu pojmového sdělení, založeného na dorozumění o obsahu pojmů a na konkrétní analýze literárního materiálu.

Např. teze o tzv. nedílnosti literatury byla jako axiom všeobecně přijata, nebyla však ani sémanticky analyzována, ani historicky prověřena, ani důsledně uplatněna jako metodologický princip. Stala se předmětem proklamací, nikoli však předmětem poznání. Vzdálenost mezi obecným axiomem a mezi bezprostřední praxí výkladu a posuzování textů často zůstávala nepřeklenuta. Chyběla mezi nimi práce literárněteoretická, proto např. v kritické praxi přetrvávala rezidua pedagogismu, aniž v obecné rovině vznikl spor o základní principy literárněvědné koncepce.

Názorně to dosvědčuje už zmíněná diskuse o kritice (Zlatý máj 1959, 1960), která objevila tuto rozpornost i uvnitř postojů některých autorů.¹⁵ Diskuse se nestala polemikou, a protože nemohla přesáhnout stávající rovinu myšlení o literatuře pro děti a mládež, víc otázek nastolila, než ujasnila. Přesto však přinesla pozitivní výsledky: odsoudila na konkrétních apriorismu a normativnost a vyslovila postuláty, jejichž platnost v kritické praxi přesáhla okamžitou potřebu, např. požadavek konkrétní historické analýzy dětského světa i uměleckého díla, tezi o jednotě uměleckosti a výchovnosti, názor o historické podmíněnosti estetických i etických hledisek.¹⁶

Tyto požadavky může kritika splnit jen tenkrát, opře-li se o znalost literatury v rovině historických souvislostí a teoretických generalizací. Jestliže se jí této poučenosti nedostává na nezbytné úrovni, vyčerpává se v recenzentské aktivitě, v níž není nouze o příležitostnou improvizaci, nerozvíjí se však „jako soustava teoreticky ujasněného vztahu k dětské literatuře“.¹⁷

K práci na této soustavě Zlatý máj na konci padesátých let zatím hledal směr, ale už tím, že pojal dětskou literaturu jako složku celonárodního písemnictví, přispěl k podobě jejího vývoje i k charakteru jejího zkoumání v intencích české strukturalistické tradice v šedesátých letech.

Domnívám se proto, že naše výchozí hypotéza o šanci Zlatého máje směřovat k syntetickému pohledu na literaturu pro děti a mládež našla už ve sledovaném tříletém období oporu v materiálu. Od počátku existence tohoto periodika je tendence k syntetické koncepci¹⁸ dětské literatury zjevná a tvoří pozitivní základ jeho dalšího snažení.

15) Příznačný je pro to diskusní příspěvek B. Bössera. V obecné rovině se hlásí k tezi o uměleckosti dětské literatury, ale při bližší specifikaci nalézá rozdíl mezi ní a literaturou ostatní v „obráceném pořadí společenských kritérií“, totiž estetické a mravní normy. Odtud vyvozuje jako „rozhodující a určující“ pro dětskou literaturu její „výchovnou služebnost“. B. Bösser: Za rozvoj teorie, historie a kritiky dětské literatury. Zlatý máj 1959, str. 298n. S jeho názorem polemizoval J. Poliak (viz pozn.16) a V. Stejskal (v knize Cesty současné literatury pro děti. Praha 1960, str. 113).

16) Tyto zásady zdůraznil J. Poliak v článku uzavírajícím diskusi (Bodka za diskusi, která by mala pokračovať, Zlatý máj 1960, str. 257n). Dovoľoval se zejména stanovisek Zd. Kožmína (Úkoly kritiky dětské literatury. Zlatý máj 1959, str. 456n).

17) Zd. Vavřík: Od improvizace ke kritice, Zlatý máj 1961, str. 135.

18) Postřehl je už v roce 1959 Zd. Kožmín v článku O Zlatém máji, Host do domu 1959, č.12, str. 574.

Svatava Urbanová

Proměna dětského aspektu v tvorbě padesátých let

Na počátku padesátých let se motiv dítěte stal neobyčejně frekventovaným. Té době plně vyhovovala sémiotika konkrétního dětského světa: jaro, slunce, domov, zpěv, radost, pohyb. Intenzita literární konvence byla tak velká, že pronikala napříč celou národní literaturou (literaturou pro dospělé i literaturou pro děti), že se stala obecným jevem. Objevovala se v různých žánrech, a to i u autorů, kteří do té doby neměli potřebu se s dětským motivem a dětstvím vypořádávat. Stačí si všimnout názvů sbírek preferovaných autorů: Dobrá píseň (P. Kohout), Máj země (I. Skála), Radost na zemi (J. Pilař), Milióny holubiček (M. Pujmanová) a srovnat je s tituly sbírek pro děti: Ráj domova (J. Čarek), Domove líbezný (J. Alda), Radostně vpřed (J. Alda), Píseň dětství (F. Branislav), Zpívej, holubičko (J. V. Svoboda). Odpovídaly jak oficiálnímu pojetí radostné společenské perspektivy, tak jednoduchému vnímání světa, naprogramovanému veselí, nadšenému budovatel-skému přístupu. Nevadilo přitom, že takto pojatý dětský aspekt koresponduje pouze s první fází dětského vnímání reality, kdy má převahu egocentrická asimilace, vyznačující se navíc omezenými jazykovými a poznávacími možnostmi.

Ve své době byla akceptovatelnější dětská iluzorní představa světa jako něčeho nepodmí-
mečně zákonitého, samozřejmého, přímočarého, bezproblémového, bezpohlavního. Všechno mělo směřovat vzhůru a do budoucna, dít se v duchu naprogramované vývojovosti, a nikoliv s vědomím nedospělosti či nevyzrálosti, s respektováním práva na omyl, jenž vzniká při dychtivém a překotném poznávání sebe a světa. Dítě nebo mladý člověk se stali deklarativní složkou společnosti, prostředkem k vyjádření optimismu, nezátíženosti minulostí, zárukou šťastné perspektivy (viz V. Macura: Šťastný věk, 1992). Vyhovovala představa dítěte předškolního věku nebo malého školáka, protože pro ně je ještě příznačná závislost na autoritách. Míra uplatnění dětské psychiky, reálného dětského aspektu, který se věkově odlišuje a jenž následně rozhoduje o modelování skutečnosti, nebyl brán na vědomí. Mnozí autoři literatury pro dospělé začali využívat oficiálně preferovaňé dekorace dítěte a dětství, aniž by museli subjekt přizpůsobit čtenářské identifikaci, čímž byla jejich komunikace usnadněnější. Dětský aspekt jako tvořivý princip tu zplaněl. Někteří konjunkturální tvůrci dětské literatury zaujali často pozici nadřazenosti a spojili ověřené postupy lidové poezie s poučováním, vychováváním, přesvědčováním. Rozdílnost v přístupech k dítěti zaznamenáváme také u tvůrců, kteří v předcházející tvorbě dětský aspekt respektovali. Např. v Kainarově Českém snu se na rozdíl od Nových mýtů nebo Říkadela básníkův vztah k usínajícímu chlapci stal utilitárním. Reálu neodpovídalo ani básníkově pojetí dětského spánku. Dětský sen je totiž vždy závislý na prožitcích, nevykazuje kontinuitnost a celistvost, ani se nemůže prokazovat obrazotvorností, která se neopírá o konkrétní podněty. Autorova snaha aktualizovat revoluční dějinný zápas v duchu dobového historismu nebyl v souladu ani s dětskými možnostmi, ani s respektováním dítěte jako osobnosti.

V první polovině padesátých let jsme ve vztahu k dítěti svědky dvou extrémních poloh, které jsou svým způsobem diskontinuitní. Na jedné straně je to zinfantilnění nově vznikající poezie pro dospělé, zpřimitivnění v duchu pseudofolklorních postupů, na druhé straně podsouvání role dítěti jako přímého spoluvůrce historického zápasu dvou ideologií a stylizování dítěte do účastníka zápasu o mír, do role kritika přežitků, zosobnitele šťastné budoucnosti. Děti zde vystupují jako přemoudřelí dospěláci, kteří jsou nezatíženi minulostí a mají tedy rozhodovací právo.

V takto deformovaném obraze dětí a dětského věku působila útěšně sbírka Jaroslava Seiferta *Maminka* (1954), která v ničem nepodléhala dobovému klišé, byla přirozená ve svých návratech do šťastného, třebaže chudého dětství, považovaného samotným autorem za jednu provždy ztracený ráj. Nikoliv tedy za trvalý stav nebo budoucnost, což bylo dobové klišé, ale za zdroj životní síly, za konstantní jistotu bez dobových vlivů. Mladší generace básníků na počátku padesátých let nepojímala dítě a dětství ani zdaleka tak citlivě. Tvrdit však, že Seifertova sbírka odpovídá dětskému vidění reality, s kterým se může ztotožnit dětský subjekt, není zcela oprávněné. Vzpomínkové návraty, nostalgická pojetí dětství jako moudrého korektivu základních životních hodnot, vědomí kontinuitnosti (dětství, dospívání, stárnutí a smrti) i příznačná emotivnost jsou ve skutečnosti projevem vzdalování dětskému aspektu.

Ke změně v uplatnění dětského aspektu došlo až v polovině padesátých let, a to vydáním *Dětských etud* Ludvíka Aškenazyho. Autor v nich vytvořil obraz dítěte, které vnímá svět po svém. Skutečnost je zachycena v poloze, s níž se dětský hrdina musí vyrovnat a zároveň do níž se včleňuje. Človíček si nehraje „jako“, ale doopravdy, hra zde není jen zábavou, ale dominantní formou poznávání a osvojování si světa. Rozhovor otce se synem je partnerským dialogem, v němž dochází k napětí mezi dětstvím a dospělostí, mezi věkem, světem a potřebami dětí a věkem a světem dospělých. Ohlas *Dětských etud* u mladších i starších čtenářů svědčil o životnosti dětského aspektu, o komunikační ambivalentnosti, která koresponduje s plnohodnotnou recepcí dětskými i dospělými příjemci. Je zajímavé sledovat, jakými postupy toho autor dosahuje. Není to jen potlačení nadřazené funkce dospělého, ale také odlišnou hodnotovou hierarchií.

Aškenazy v *Dětských etudách* rozvinul tvořivý princip fantazie a dětské hry. Povrchně nahlíženo by se mohla i zde hra jevit jako pouhé napodobování světa dospělých. V podstatě však tomu tak není. Herní a fantazijní projevy dětí v nich mají nadále svou racionální interpretaci, avšak diferenciací nastává v omezení prostoru a času odpovídajících věku dítěte a na druhé straně ve schopnosti fantazijně překlenout tyto determinanty. Hra koresponduje s dětskými životními zkušenostmi, s důležitými postřehy, představivostí a s intuitivním porozuměním situaci, vztahu, jevu. V *Dětských etudách* vzniká napětí mezi pólem dětského vidění a skutečností, k níž text poukazuje. Zvolený dětský aspekt dovoluje autorovi nehodnotit konvenčnost, jak by to činil dospělý protagonista. Dětská hra má charakter bezděčného sebeobnažení. Činí tak zlomkovitým pohledem (črtou, skicou, etudou), v němž je jasnozřivě, nezatřeseně a jen tak mimochodem podkryta vlastní podstata a mechanismy projevů a vztahů, mnohdy již zplanělých, hloupých, plných drobných ústupků, lží a kompromisů. Dětské etudy jsou tedy nikoliv výpovědí prizmatem dítěte, jak se tomu zpravidla do té doby dělo, ale výpovědí o dítěti jako součásti společenské komunity, o jeho hře jako základním projevu jeho existence. Hra se stává uměleckým, sebepoznávacím i autokonfrontačním fenoménem. Aškenazy si nosnost zvoleného přístupu k dítěti a dětskému aspektu úspěšně ověřil také v dalších pracích (*Ukradený měsíc*, 1956, *Milenci z bedny*, 1959). V kontextu autorovy tvorby jsme tedy svědky neobvyklého vývoje. Aškenazy nejdříve objevil dětství a vyrovnal se s dětským aspektem, teprve pak jeho prostřednictvím identifikoval vlastní autenticitu. Od tvorby pro dospělé se dostal k tvorbě pro děti.

Proměnu dětského aspektu ovšem zaznamenáváme také v Kainarově díle. Připomeňme si třeba rozhovor dívky se ztraceným kocourkem ve sbírce *Lazar a píseň* (1960). Vyjadřuje se v něm pocit smutku, opuštěnosti, touha po blízkosti živého tvora. Mízí naprogramované veselí a optimistický kolektivismus. Dětský aspekt je plně respektován a promítá se do slibovaných her i pamlsků, do asociativního přiřazování podstatných a méně podstatných projevů okolního světa. Hra a fantazie se stávají organickou jednotkou ve výstavbě textu, stávají se kódem, který umožňuje autentickou básnickou výpověď, odpovídající dětské perspektivě a zároveň vykazující širší recepční přesah k dospělému čtenáři, jemuž je text určen.

Zatímco respektování dětského aspektu jako tvořivého principu se v padesátých letech v literatuře pro dospělé teprve postupně prosazovalo, v nejlepších dílech tehdejší poezie pro děti byla estetická potencialita dětské perspektivy naproti tomu zachována, a to zásluhou Františka Hrubína, Jana Čarka, Kamila Bednáře, Josefa Hiršala, Jindřicha Hilčera. Tvorba těchto autorů nebyla odtržena od smyslových zážitků, jazykové znaky se nevnímaly jen v bezprostřední racionální věcnosti. Jejich verše svým rytmem, zvukomalebností, fantazií a hravostí respektovaly vztah jazykových jednotek k mimojazykové skutečnosti. Zvláště tvorba pro děti předškolního věku odpovídala zálibě dětí spontánně akceptovat text a doprovázet jej pohyby, zvuky, dramatizovat jej. V poezii pro děti texty odkrývaly svět v jeho mnohosti, diferencovanosti, pestrosti a proměnlivosti, aniž docházelo k zploštění. Kalendářní kompoziční uspořádání vnášelo do poznávání řád, avšak v duchu folklórní tradice se tak dělo v celkovém souladu s dětskou perspektivou. Hra, hravost, dětská obrazotvornost jako hodnotové a formativní znaky dětského aspektu se však plně rozvinuly spíše ve světě venkovské přírody a byly zpravidla úspěšně naplňovány, jestliže čerpaly z autorova dětství nebo z bezprostředního kontaktu s dítětem v rodině. V okamžiku, kdy autoři začali překračovat tento horizont a směřovali k zobrazování městského dítěte uprostřed velkoměsta, techniky, strojů a nástrojů, poznávací funkce v textech překryla funkci zábavnou a hravě spontánní, byla přerušena přirozenost modelování umělecké reality z dětské perspektivy. Jejich verše se stávaly mnohdy mnohomluvnými a vnějškově popisnými. Těmto deformacím se neubránili ani renomovaní tvůrci.

V poezii pro děti došlo ke změně až v druhé polovině padesátých let, kdy vstoupili do literatury pro děti básníci střední a mladší generace Zdeněk Kriebel, Lumír Čivný, Ivo Štuka, Karel Šiktanc, Josef Brukner, Ladislav Dvořák a Jana Štroblová. Dětský aspekt v jejich tvorbě nabyl na nové hodnotě. Nebyl jen odrazem naivního realismu nebo dětského animismu a synkretismu. Dětský čtenář si mohl začít uvědomovat sebe skrze slovo, jazyk, bezděčně začínal rozumět vlastnímu myšlení, mnohdy asociativně přeskakujícímu z jedné věci na druhou, poznávat komunikativní stránku řeči a vychutnávat svou převahu nad realitou porozuměním nonsensové nadsázce, kalambúru, metafoře. Všechny tyto postupy a prostředky poskytly množství vazeb a impulsů, počítaly se schopnostmi dětí spojovat různé skutečnosti a jevy, ať už jsou blízké nebo vzdálené. Nešlo přitom o pouhou nespoutanost fantazie a obrazotvornosti, jak se někdy uvádí. V metafoře, v jazykovém vtípu a nápadu, nadsázce a nonsensu se realizovala potřeba utřídit si poznatky o skutečnosti a relevantních vztazích. Rytmus lidové písně byl obohacen o synkopický rytmus moderní hudby, venkovská idyla dostala protiváhu v městském lomozu a shonu, dětství již nebylo objektem, ale respektovaným subjektem. Dětská hravost vstoupila do produkce i do virtuální recepce. Ovlivnila komunikativní, hodnotovou a výrazovou stránku tvorby. Hra pomáhala již Hrubínovi sblížit autorský subjekt s lyrickým subjektem a tím i s dětským recipientem. V poezii autorů druhé poloviny padesátých let se však věk dětských hrdinů zvýšil a jejich okruh se rozšířil o městské děti, byl v ní akcentován jak zřetel zábavný, tak sémanticko-kognitivní.

Čeho jsme tedy z hlediska dětského aspektu svědky v padesátých letech? Zatímco v tvorbě pro dospělé se dětský aspekt proměnil nejdříve v próze, v literatuře pro děti to bylo nejdříve v poezii, a to zásluhou autorů, kteří se v tvorbě pro dospělé odmlčeli, později pak příslušníků střední či nově nastupující autorské generace. Proměna přístupu spočívá nikoliv ve frekvenci používaného dětského motivu a tématu dětství, ale v jeho pojetí, zejména v uplatnění jak obecných mechanismů dětského aspektu, tak ve schopnosti autora průniku do dětské psychiky s přesahem k dospělosti. V poezii pro děti sémiotický postup folklórní poezie-poezie pro děti vedl k identifikování specifík a zároveň shod s národní literaturou jako celkem, v jehož rámci se rozvíjí. Krystalizace pojetí dětského aspektu v padesátých letech k této emancipaci nepochybně přispěla. V próze pro děti jsme naopak svědky postupu próza o dětech-próza pro děti. Snad právě proto byla příběhová próza ze života dětí nejvíce zasažena budovatelskými romány a psychologizace prózy s respektováním osobnosti dítěte se nejdříve objevila v próze pro starší děti. Dětský aspekt se v tvorbě pro děti stal určujícím uměleckým fenoménem. Přestal se uplatňovat pouze ve formě hry s dítětem, ale stal se základní konstitutivní silou, principem tvorby. Také jeho zásluhou se krystalizovala a formálně ustavovala specifičnost literatury pro děti a utvářela se charakteristická poetika jednotlivých tvůrců. V tomto smyslu se od druhé poloviny padesátých let také postuluje teorie a kritika literatury pro děti a mládež.

Naděžda Siegllová

Kritika a teorie literatury pro mládež v Hostu do domu druhé poloviny padesátých let

Úvodem si polořím otázku, zda a jak reflektoval na svých stránkách situaci v literatuře pro mládeř a její teorii a kritice brněnský časopis *Host do domu*, a to převážně ve druhé polovině padesátých let. Odpověď nebude vyčerpávající, ukáže však poměrně málo známý materiálový zdroj hodný zkoumání a alespoň v obrysech naznačí, o co literární věda v oblasti dětské literatury usilovala v druhé polovině padesátých let. Nechme nejprve mluvit čísla: Od roku 1954 do roku 1970 vyšlo v *Hostu do domu* 16 básní a 73 prozaické příspěvky pro mladé čtenáře (většinou psané intencionálně pro ně), 130 recenzí dětských knížek a 39 statí a menších článků o literatuře pro mládeř, přičemž většina z uvedeného se objevila v prvních desíti ročnících časopisu.

Důvod tohoto příznivého stavu, týkajícího se zájmu *Hosta do domu* o písemnictví pro mládeř (a který kupodivu odborníci dosud takřka nezaznamenali), vidím v přetržce, která nastala v publikačních možnostech v dané oblasti po zániku *Štěpnice* v roce 1952 (časopisy *Literatura ve škole* ani *Dětská kniha* ji nebyly s to nahradit) a před vznikem časopisu *Zlatý máj* (1956), k jehož počátkům ostatně později zaujal *Host do domu* spíše kritické stanovisko¹. Jisté se však na něm podílelo faktorů více. Patřila k nim např. přítomnost takových osobností v redakci časopisu či v jeho redakční radě, jako byl František Tenčík, Jaromír Tomeček, Josef Kainar, Jan Škácel, Vítězslav Kocourek, tedy lidí majících k dětskému písemnictví bytostný vztah. Zapůsobilo však také bohaté teoretické i autorské zázemí Brna ve sledovaném období i jeho literárněvědné tradice v oblasti literatury pro mládeř.

Host do domu prošel v období let 1954-1970 složitým vývojem, odrážejícím společenské proměny u nás.

Oblast kritiky a teorie literatury pro mládeř v *Hostu do domu* však podle mého mínění nebyla podstatněji ovlivněna dobovými projevy dogmatismu. Příčinu vidím v tom, že teoretikové, specializující se na dětskou literaturu, spatřovali své poslání spíše v uvádění této literatury do kontextu literatury národní, v úsilí posílit (jako už v minulosti několikrát) estetické přístupy k dětské literatuře (srovnej jednostranné preferování podřízenosti literatury pedagogickým cílům v posledních ročnících *Štěpnice*) a tyto přetrvávající obranářské cíle byly pro ně prioritní. Na druhé straně teoretikové literatury pro dospělé, píšící do *Hosta do domu* o dětských knihách spíše příležitostně, se pak zaměřovali výrazně na taková díla, jejichž umělecká kvalita byla nesporná a její podstatu také ve svých recenzích ozřejmovali.

1) Z. Kořmín: O *Zlatém máji*, *Host do domu* 1959, č. 12, str. 573-574.

Jakou roli tedy hrál Host do domu - pokud vůbec - v rozvíjení myšlení o literatuře pro děti a mládež? Vezmeme-li v potaz jeho prvních šest ročníků, lze jednoznačně označit za jeho dominantu v dané oblasti pestrost. Tímto pojmem vystihují zjevnou redakční snahu o co nejširší informační výpověď, která měla v prestižním časopise s celostátním dosahem v době absence dalších komplexních zdrojů význam nejen pro odborné zájemce. První ročníky Hosta do domu však, dle mého soudu, měly i vyšší ambice: vidím je v pokusu o dosažení celistvějšího pohledu na tvorbu pro mládež. Právě v prvních ročnících se objevilo nejvíce studií a úvah o stavu současné dětské literatury, jejích problémech, o současných mladých čtenářích a jejich potřebách, o nakladatelské činnosti, o dalších uměleckých aktivitách pro děti, jako je např. divadlo, film, ilustrace knih aj. Články nemohly být vzhledem k rozsahu časopisu vyčerpávající, v mnoha případech spíše nastolovaly otazníky či vykřičníky, ale vyjadřovaly se k tomu nejzávažnějšímu, co provázelo soudobou literaturu pro mládež.

Celistvý pohled vyslovují sice obvykle delší stati, jejich funkci však do jisté míry mohou suplovat i hodnotící recenze, jimž není cizí tvůrčí přístup k literatuře. Objektivitu, neotřelost i onen nezbytný tvůrčí přístup zaručovala v Hostu do domu jména jako František Tenčík, Jiří Opelík, Jan Trefulka, Bohumír Macák, Alena Hájková, Vladimír Pazourek, Oldřich Mikulášek, Štěpán Vlašín, Milan Suchomel, Milan Uhde, Antonín Přidal, Zdeněk Kožmín, Oleg Sus aj.

Jakýmsi průřezem současné tvorby pro mládež byly v Hostu do domu pravidelné recenze Vladimíra Pazourka, vstupy teoretiků literatury pro dospělé pak zaručovaly nadhled tak potřebný pro oblast, v níž byl často jen krůček k sebeuspokojení, podcenění dětského čtenáře i náročnosti tvorby pro něj. Častěji také zazněl hlas těchto, dnešní terminologií řečeno nezávislých teoretiků polemicky a kriticky i v případě děl, která by dle očekávání měla být vzhledem k obsahu hodnocena kladně (recenze J. Trefulky, Z. K. Slabého).

K přednostem recenzí publikovaných v Hostu do domu patřila jejich aktuálnost. Byly totiž převážně věnovány původním dílům pro mládež, a to většinou českých autorů. Objektem jejich velké většiny byla díla vyšších uměleckých kvalit. Ač nemohly suplovat literární slovník, měly k jeho náznakům ve chvíli absence soustavné literárněhistorické práce zaměřené na dětskou literaturu poměrně blízko.

Krokem k avizované celistvosti pohledu byly také některé zásadní stati, hned v prvním ročníku např. známá stať Jana Trefulky O nových verších Pavla Kohouta polemicky², ve druhém pak O pravdivém hrdinovi dnešní doby³, v níž Trefulka reagoval na diskusi, která se vyvinula jako reakce na jeho první polemickou stať. V diskusi už nakonec nešlo ani tak o Kohoutovy básně, ale o „funkci poezie v socialistické společnosti“⁴; volal-li Trefulka po hrdinovi, který by nebyl z papíru, a nechtěl-li mít v poezii fráze a nepřesvědčivé obrazy, vyslovoval se nejen k obecným neduhům poezie pro mladá, ale i poezie pro mládež, což jsou pojmy si velmi blízké. Pro mé tvrzení hovoří např. skutečnost, že ve stejném ročníku Hosta do domu najdeme bezděčnou souladnou odezvu na Trefulkovy stati - a sice přepis diskusního vystoupení Jaromíra Tomečka na celostátní konferenci o literatuře pro mládež (říjen 1955), nazvaného Problémy literatury pro mládež musíme řešit společně⁵, v němž podobnou terminologií jako Jan Trefulka vyhlašoval „boj proti všem těm loutkám, které... suplují za živé lidi“⁶ a nabádal: „Nedávejte, básníci, naší mládeži jen velká slova.“⁷

2) Host do domu 1954, č. 11, str. 505-508.

3) Host do domu 1955, č. 2, str. 75-77.

4) Redakce: Uzavíráme diskusi. Host do domu 1955, č. 3, str. 119 (volně).

5) Host do domu 1955, č. 11, str. 504-505.

6) Tamtéž, str. 504.

7) Tamtéž, str. 505.

Tomečkův příspěvek, reagující i na další referáty konference, např. na slova Jaroslava Tichého, potvrzuje i moje úvodní slova o soudobé preferenci antipedagogických postojů před hledáním společenských konfrontací, alespoň pokud jde o prezentace v Hostu do domu: „Mentorování ničí krásu slovesného tvaru,“ mluví se zde o tupém, hluchém mentorství, o tom, že „literatura pro děti a mládež. . . není něčím na periférii naší literatury“⁸ apod.

Zatímco Jaromír Tomeček příspěvkem v Hostu do domu manifestoval sounděžitost dětské literatury s literaturou celonárodní a dokládal ji - sice poměrně nesměle - dobrou úrovní některých děl pro děti, učinil Ludvík Kundera něco podobného úplně jinak.

Ve stati Čtyři nenapsané sbírky Františka Halase⁹ dokázal na základě materiálu z básnickovy pozůstalosti, že Halasův přínos pro poezii pro děti mohl být tvarově i obsahově podstatně výraznější: „To, co vznikalo původně jako záznamy dětských anekdot, rozbíhá se k tajům dětské psychologie, k základům dětské fantastiky, k morálce pohádek. . . kdo na Halasovo místo v takovém pojetí literatury pro mládež?“¹⁰

Kundera, na rozdíl od většiny literárních historiků, nerozděloval Halasovo dílo na část pro dospělé a část pro děti, a nezatížen spory mezi tzv. teoretickým křídlem pedagogickým a estetickým, pojal dílo Františka Halase v jeho jednotě, čímž nesmírně přispěl k modernímu chápání dětského písemnictví. Právě v Hostu do domu ukázal, jak by měl napříště vypadat celistvý pohled na literární historii. Dodávám jen, že jde stále o materiál odborníkům takřka neznámý.

Materiálově přispěl k literární historii v Hostu do domu také František Tenčík v několika statích, které v podstatě předznamenávaly jeho pozdní monografii o J. V. Plevovi (posmrtně 1979). Tenčíkovy statě nejsou však ničím jiným než sumarizací Plevova díla, nepřinášejí nové poznatky.¹¹

O vstup do literární teorie se v Hostu do domu pokusil Tenčík ve stati Básník našich nejmenších - František Hrubín¹². Tato stať má však charakter spíše výkladový, jen ojediněle se vyslovuje Tenčík o jazyce, stylu, konfrontuje Hrubínovu tvorbu s folklórem apod. Obecně lze říci, že vědecko-publicistická aktivita Františka Tenčíka ve druhé polovině padesátých let byla nízká. Jeden z důvodů vidím ve skutečnosti, že strukturalistický přístup k dílům pro děti, který prosazoval ve Štěpnici, v Listu SMS aj. o několik let dříve, nemohl dále rozvíjet a s tímto faktem se musel vyrovnat.

V Hostu do domu sehrála postava Františka Tenčíka, podle mého názoru, významnou roli spíše přítomností v redakční radě (zejména v prvních třech ročnících). Bezesporu se podílel na tom, že Host do domu začal od počátku věnovat neokrajovou pozornost otázkám dětské literatury.

Významnější než Tenčíkovy statě byly paradoxně vstupy Vladimíra Pazourka, jehož snahou bylo charakterizovat postavení literatury pro mládež v současném umění. Jeho studie Kam kráčí literatura pro děti¹³ a Knihy pro mládež a o mládeži¹⁴ se spolu s jeho recenzemi nejvíce zasloužily o sumarizování a účtování v oblasti dětské literatury. Zejména ve druhé stati se Pazourek pokusil o pregnantní vyjádření mýřící do oblasti teoretické i literárněkritické: „buďme opatrní při analýze pojmu specifičnost v dětské četbě“, „Máme široký průměr. . . postrádáme však díla hodnot trvalých“.¹⁵ atd. Nelze však nevidět, že Pazourek

8) Tamtéž, str. 505.

9) Host do domu 1959, č. 10, str. 453-458.

10) Tamtéž, str. 455.

11) Malé ohlédnutí za dílem J. V. Plevy, Host do domu 1959, č. 8, str. 365-366.

12) Host do domu 1954, č. 8, str. 352-354.

13) Host do domu 1958, č. 12, str. 552.

14) Host do domu 1959, č. 11, str. 508-510.

hledal příčiny zaostávání literatury pro mládež poněkud křečovitě ve skutečnosti, že autoři „zobrazují minulost a nazírají tematiku z autopsie vlastního dětství“¹⁶, málo znají dělnické prostředí atd., přičemž „nápravu“ viděl hlavně v jejich větším zaujetí pozitivními jevy současnými. Jde jistě ze strany Pazourka o zjednodušení problému, navíc bez analýzy konkrétních děl, jde tedy o reflexi politiky do kritické praxe a tím i o oslabení pozitivu Pazourkových závěrů.

Za příspěvky do oblasti literatury pro mládež a četby mládeže nikoli náhodně lze považovat také recenze a stati Oldřicha Sirovátky, zabývající se důsledně vztahem mezi dětskou literaturou a folklórem jako jedním ze základních zdrojů této literatury, tedy problematikou později autorem hojně rozvíjenou.

Několik dalších studií, článků a zamyšlení nad dětskou literaturou celkový obraz zásadně nezmění. Pokusme se proto zodpovědět úvodní otázku, případně její část: jak reagoval Host do domu na situaci v soudobé dětské literatuře. Přesto, že šlo o časopis věnovaný literatuře a umění pro dospělé, byl v něm dán tvorbě pro mládež značný prostor. O příspěvcích s problematikou dětské literatury pak, přes jejich značnou rozmanitost a rozdílnost v hloubce pohledu, si troufám říci, že:

1) navazovaly na celkovou koncepci časopisu Host do domu, nastolovaly tedy stejné otázky pro literaturu pro mládež i pro dospělé a chápaly tvorbu pro děti jako rovnoprávnou tvorbu pro dospělé,

2) přispěly k doplnění některých mezer v literární historii dětské literatury,

3) pokoušely se o shrnutí a zhodnocení určitých etap literární historie,

4) podaly v několika případech naléhavá kladná či záporná hodnocení jednotlivých autorů.

Tím vším se podílely na vytváření hodnotících a hodnotových kritérií v oblasti literatury pro mládež.

Plodem koncepce Hosta do domu v oblasti dětské literatury, o níž nepochybuji, byla i skutečnost, že dal podněty, které, ač mířily do oblasti literatury pro mládež, její rámec přesáhly (články Jana Trefulky, Ludvíka Kundery, Oldřicha Sirovátky aj.).

Dodáme-li navíc, že v Hostu do domu se objevily i určité literární kuriozity z oblasti písemnictví pro mládež - snad jediná pohádka, kterou napsal S. K. Neumann už v roce 1918 a která byla v Hostu do domu nejen přetištěna, ale také kritikou označena za počátek moderní české pohádkové tradice¹⁷, dále próza Josefa Škvoreckého Zlý žák a hodný žák¹⁸, že zde publikovali už ve sledovaném období recenze o dětské literatuře Milan Uhde, Zdeněk Kožmín, Milan Suchomel, Oleg Sus, Jiří Opelík aj., je to zřejmější, že i ten, kdo se zajímá primárně o dětskou literaturu, najde v Hostu do domu zajímavý materiál.

Host do domu se tak postaral o vytvoření konkurenčního prostředí nejen pro jakýkoliv literární časopis (při této příležitosti připomínám, že časopis Květen věnoval dětské literatuře podstatně menší pozornost), ale i pro samotný Zlatý máj.

Literatura pro mládež byla v Hostu do domu více než svátečním hostem.

15) Tamtéž, str. 508.

16) Srov. pozn. č. 13.

17) S. K. Neumann: O minaretu, který šel na procházku, a o vojáčkovi, který se přitom najedl. Host do domu 1955, č. 8, str. 347-352. V. Pazourek: Neumannovo novátorství v oblasti pohádky, Host do domu 1955, č. 8, str. 352-353.

18) Host do domu 1960, č. 1, str. 6-11.

Ladislav Soldán

Oleg Sus a ti druzí

(Nad literární kritikou v Hostu do domu 1957-1959)

Když začal Oleg Sus v roce 1957 publikovat v brněnském Hostu do domu, měl zrovna třiatřicet; tedy tolik, jako měl údajně Kristus, když byl ukřižován. Vybavilo se mi to nikoli proto, že chci Susův vstup na pole publicistiky považovat za nějaké nové zjevení. . . Neboť Kristus brzy slavně vstal z mrtvých a vstoupil na nebesa. Spíše se mi ten fakt promítl v souvislosti s názvem a hlavně s posláním jednoho ze Susových prvních článků do čtvrtého ročníku Hosta z roku 1957: Kříž estetiky čili bič diskusí se jmenoval. A měl esejistický podtitul, takový, jakým se později začalo říkat susovské: O stranickosti, moderně, paranoi, bourci morušovém atd.

Sus ovšem ve svých prvních příspěvcích do Hosta ještě tak moc nepozdvihoval bič, aby jím hnal autory ať renomované či začínající až na kritický kříž. To by bylo přehnané tvrdit. Přesto si pověst kritika práskajícího bičem začal získávat už tehdy. A ještě dnes bývá považován za kritika sršícího sarkasmem, posměvačského, vztekle prskajícího - anebo třeba provokujícího. Někdy dokonce zněla Susova kritická mluva tak, jak to napsal v úvodu článku Kříž estetiky o Todoru Pavlovovi, aniž bral tohoto bulharského marxistického estetika pod svou ochranu: „drsně, zbrojně, nesnášenlivě, útočně“. ¹ Ale těch označení a charakteristik existuje ještě víc. Zvláště jimi nešetří ti, kdož se cítí (anebo cítili) Susem poškozeni, dotčeni, jinak řečeno uraženi ve své autorské ješitnosti. Ale také ti, kdo mu neporozuměli.

Susova kritičnost totiž nepodléhala jenom „metamorfózám smíchu a vzteku“ (tak zněl název Susovy knihy o humoru a satíře v české literatuře z roku 1963), nýbrž měla i jiné parametry. K tomu, aby „byl protivník rozdrčen výsměchem a ironií. . . musí dojít až potom, až po poctivé práci, která zkoumá, rozebírá, argumentuje a verifikuje“. ² Tolik O. Sus v připomenuté již stati Kříž estetiky. Ostatně v této stati šlo právě o některé problémy estetiky bezprostředně po roce 1956, po XX. sjezdu KSSS s kritikou Stalinova kultu. Tedy v souvislostech, jež zde snad nemusím rozvádět. Tehdy také došlo k první proměně v genezi Hosta do domu, založeného v Brně jako časopis pobočky Svazu čs. spisovatelů. Pravda, byla prozatím jenom bouří ve sklenici vody, zvláště ve srovnání s tím, jakého významu nabyl časopis v šedesátých letech a k jakým zvratům došlo v tomto deceniu. Ale přece jen o určitý posun šlo. Zvláště pokud se týká kritické práce, do níž nejvíc vzruchu vnesly články, ale také recenze Olega Suse. Způsob Susova myšlení a jeho práci s pojmy, kritikův jazyk, pokusím se představit citátem z Kříže estetiky; ten má nadto sousvislost s tím, co bylo tehdy

1) O. Sus: Kříž estetiky čili bič diskusí. O stranickosti, moderně, paranoi, spontánnosti, bourci morušovém atd. , Host do domu 1957, str. 366.

2) Tamtéž, str. 367.

aktuální i jinde: „... V předposledním čísle Května (č. 9, v stati nazvané Estetika v rozpacích) nařká Jan Cigánek nad tím, že estetika dosud nebyla vědou, že všechny dosavadní systémy byly a jsou předvědeckými, načež autor ukládá naší době (a taky komu jinému - dobo, rod!) za povinnost zrodit 'vědeckou estetiku' v lůně marxistické filozofie. Uff!! jaká je to moudrost, dobrá tak pro předčasně zfotovatělé mládí! Kdopak bude rodit tuto estetiku a kdo koho proboha oplodní, když už jsme u terminologie porodních babiček? Podle Cigánka je vysněná 'vědecká' (jinak: obecná) estetika - která mimochodem ještě vůbec neexistuje! - bezpohlavním neutrem, jež prý nebude žádné umělecké směry pomíjet nebo preferovat. Toť dokonalý příklad estetiky ve futrále pod skleněným zvonem. Ještě že se našťestí každá dobrá a poctivá estetika proti této unylé staropanenskosti prohrěšovala, spouštějíc se tu s tím, tu s oním směrem, školou či slohem. U nás hřešil Durdík, hříchy páchal 'předvědecký' Hostinský, velikým provinilcem před tvářmi mnoha ismů byl 'předvědec' Šalda, hřešili 'předvědečtí' strukturalisté. . . a konec konců Marx s Engelsem byli hříšníci přímo pekelnými.“³

Není cílem tohoto příspěvku pojednat podrobněji o zrození kritika Olega Suse; kritika šaldovského typu, což se obecně uznává. Třebaže ukázat paralely mezi slavným „zbrojným“ vstupem F. X. Šaldy do české literární kritiky a žurnalistiky statí *Synthetism v novém umění* (1892) a mezi menšími, leč neméně zbrojnými statěmi Susovými se samo nabízí. A tak chci nejprve upozornit na ty Susovy příspěvky, které patří do oblasti literárněvědné metodologie. Jinými slovy jako by šlo o jakési řeč bych „návodů ke kritice“ anebo o kriticko-teoretické instrumentace. Jimi byla marxistická kritika padesátých let vyzbrojena dost špatně. . . A tak se díky Susovi i v této oblasti začalo něco dít. Spadají sem - zůstaneme-li u ročníku 1957 - také Susovy stati *Realismus a O literárních směrech*. O. Sus v nich interpretoval některé články objevující se tehdy v sovětských časopisech, zvláště ve *Voprosech literatury*. Ale nejenom to: podněty sovětských autorů domýšlel - nikoli jenom aktualizoval; anebo chraňpánbůh „přetransformoval“ na naše poměry. Ale nechť raději znovu hovoří on sám: „Chvályhodné úsilí o *analytický konkretismus* (podtrhl L. S.) se projevuje v poslední době i na poli literární vědy a odvažuje se vkročit i do zóny oněch zkoumaných objektů, jež až dosud nejvíc podléhaly hypnóze slovního fetišismu a o nichž si každý dovoloval hlasitě mluvit ve slovech zhola inflačních, aby tím méně něco jasného a určitého věděl. Pod skalpel nové analýzy se pak dostaly 'pojmy nejotřelejší' a závoveň i nejzákladnější, zaplavující hojně estetiku i teorii literárních dějin. Na prvním místě se pak přirozeně octl pojem 'realismus' a jiné následovaly, tak třeba pojem 'literární směr'. Jako doklady srostité analýzy nebojící se účtovat se zděděnými šibolety lze dnes uvést některé nejnovější práce sovětské poetiky; jsou sice v lecčems vystaveny kritice i diskusi, musí někdy odklizovat spíše rum než stavět domy až po střechu, leč to vůbec nevadí. . .“⁴

Vzpomínám si, že v padesátých letech mne Susovy recenze uhranuly, i když se zdály plné slovní záplavy a dokonce jakýchsi ekvilibristických kousků. Teprve s odstupem času jsem pochopil, že nešlo o kritický exhibicionismus, že zde svoji roli sehrál přetlak myšlenek. Byť korigovaný přísností „konkrétních analýz“, požadovaných Susem na jiných, ale hlavně na sobě, jimž kritik podřizoval svoji práci především a které jsou největším přínosem. A byly to rozborů stylu, jazyka, struktury díla i jeho kontextu, hlavně však analýzy myšlenkových postupů, směřování, filozofických východisek a důsledků, při nichž vždy nemilosrdně tepal všechno odvozené, nepůvodní, posluhující, prohrěšující se ani ne tak vůči uměleckým

3) Tamtéž, str. 366.

4) O. Sus: *Realismus*. Nový rozbor starého pojmu, Host do domu 1957, str. 524.

normám, jako proti opravdovosti „mravů a forem“ - pomáhám si Susovými slovy z recenze básnické sbírky Jana Skácela Kolik příležitostí má růže (Host 1957). Byla to přitom prvotina básníka stejně hotového, chcete-li „vzrálého“, jako byl „hotový kritik“ Sus, když na stránkách Hosta a ve sbornících prací brněnské filozofické fakulty, na níž působil jako asistent, vlastně začínal publikovat.

Mohl bych Susovu recenzi ocitovat celou, patří k nejlepšímu a hlavně trvale platnému z toho, co kdy bylo o poezii a básnické osobnosti Jana Skácela napsáno; měla název Mužná poezie. O. Sus v ní kromě jiného zdůraznil ryzí, nemanifestovanou mužnost J. Skácela-člověka spjatého „k nerozeznání s tvůrčí osobností, s jejím étosem a vůbec mravním charakterem“; hlavně však akcentoval pravý dar, kouzlo Skácelovy poezie spočívající „ve schopnosti omezovat se, ohraničovat a odlišovat, osvětlovat staccaty dílčích záběrů věci i člověka“.⁵

O. Sus touto recenzí, a pochopitelně nikoli jenom jí, prokázal, že jeho tvůrčí aktivita teoretika a estetika je ústrojně spjatá s nevidanou, až vzrušující (a proč ne provokující, v případě recenze Skácelovy sbírky však naopak duši i smysly hladící) schopností kritické reflexe. A dále, i to je důležité: Svými kritickými příspěvky - teď mám na mysli recenze poezie, byť jich prozatím nebylo mnoho - postavil se Sus v Hostu po bok Jiřímu Opelíkovi; ten jako pětadvacetiletý, ještě za svého působení na filozofické fakultě v Olomouci (1955 absolvoval, do 1961 asistent) v Hostu začínal a patřil ke kmenovým kritikům časopisu již od jeho druhého ročníku.

Nemám myslet smysl vypočítávat, jaké bylo složení redakce a redakční rady Hosta z období 1957-1959 a kdo do časopisu přispíval kritikami. Šlo o spektrum autorů převážně brněnských. Třebaže ani tady J. Opelík, od roku 1961 pracovník Ústavu pro českou literaturu ČSAV v Praze, nebyl výjimkou. Do Hosta už v padesátých letech psali rovněž pražští, respektive v Praze zdomácnělí kritici jako Vladimír Justl, Zdeněk Heřman i další; a co důležitějšího: příslušníci nejmladší generace. Ostatně nikoli jen pro Hosta šedesátých let bylo příznačné, že byl „otevřený celé národní spisovatelské obci“, jak to charakterizoval Václav Černý. Ten sám do Hosta psal od roku 1964, když v pražských časopisech byly jeho články s prominutím nežádoucí. . .⁶ Poznamenávám pouze, že šéfredaktorem Hosta byl po všechny tři roky 1957-1959 Bohumír Macák, šéfredaktor od prvního ročníku časopisu (1954), redaktory Oldřich Mikulášek a Jaromír Tomeček. Doba Jana Skácela a dalších přišla až v šedesátých letech. Ale již v padesátých letech byl Host spjat i s působením Jana Trefulky, který zde ostatní kritiky vyprovokoval k diskusi nad Monology Milana Kundery a vůbec nad jeho poezií, první příspěvky tu uveřejnil také Milan Uhde. Oba se později stali redaktory Hosta.

Vraťme se ale k Olegu Susovi. Pro časopis byly přínosem nejen jeho stati a recenze; výrazný byl od počátku rovněž Susův podíl na profilování Hosta, hlavně pokud se týká kvality a zaměření příspěvků a později získávání kritiků, kteří vskutku měli co říci. Podnětné bylo i to, jakým způsobem psal do rubriky Ze zahraničních časopisů, jež se později stala jeho doménou, s jakým espretem a hloubkou argumentace vedl v roce 1957 spolu s Jiřím Cetlem Dialog o Monologích Milana Kundery, a jak ostré byly jeho kritické výpady, ale také obhajoby. Jedna z nich, s názvem Kritika není sofistika (Host 1957), stojí aspoň za zmínku. Sus se v ní prostřednictvím důmyslné a vtipné kritické montáže hájil proti Jiřímu Brabcovi, stojícímu tehdy ještě v zajetí kritiky poplatné ideologii, který v Literárních novinách Suse

5) O. Sus: Mužná poezie, Host do domu 1957, str. 466-467.

6) Srov. L. Soldán: Byl v Hostu doma (V. Černý v brněnském časopise 1964-1970). Rt: Moravský demokratický deník 9. 12. 1992. Týž: Literatura - jev povýšce mravní (V. Černý v Hostu do domu 1964-1970). Týž: Moravský demokratický deník 12. 1. 1993.

obvinil z „krasořečnictví“ a „krasodušství“ v souvislosti se Susovým oceněním hodnot Durychovy Sedmikrásky u příležitosti jejího nového vydání; v době, kdy katoličtí autoři byli stále v nemilosti.⁷ To se už ale dostáváme k problémům, jež tehdy hýbaly také časopisem Květen, o němž se tady mluví především. Oficiálně se začalo Susovo sepětí s Hostem naplňovat až od šestého ročníku v roce 1959; teprve tehdy najdeme jeho jméno na soupisu členů redakční rady. K tomu poznámka: O. Sus ve svém životopise uvádí, že od té doby se stal „externím redaktorem“.⁸

Host do domu vycházel v Brně, byl to tedy časopis regionální, třebaže mu nebyly vlastní regionální zaslepenost a úzkoprstost. Což přiznávají i ti, kteří vědí o existenci teorie určující Brnu v kultuře roli tzv. druhého centra, soupeře Prahy. Tudíž jako soka a na druhé straně třeba zase partnera pražských časopisů, včetně Května. Jisté shody se snahami, které se projevovaly na stránkách Května, by jistě bylo možno v Hostu padesátých let najít. Nešlo ale o snahy něco kopírovat anebo odvozovat. Především se však Host již v průběhu druhé poloviny padesátých let - ale hlavně v následujícím desetiletí - stával časopisem s viditelnou snahou zbavovat literaturu i myšlení o literatuře a kultuře vůbec ideologických nánosů. Projevovalo se to především v oblasti literární kritiky. A to zvláště zásluhou Olega Suse.

Třebaže Sus nebyl s Hostem existenčně spjat, neboť byl v první řadě vysokoškolský pedagog zaměřený hlavně na estetiku, mnozí si existenci Hosta jako vyhraněné a osobité kritické tribuny nedovedli bez něho představit. Ostatně ani Sus ne; natolik se s Hostem sžil, natolik se u něho projevovalo sepětí s časopisem, jehož koncepci, duchovní profil a hlavně kritické směřování spoluvytvářel. A tak všechny Susovy duchovní aktivity, podložené obrovskou pracovitostí, s odpuštěním málem gargantuovským knihožroutstvím, fungovaly v podivuhodně čínorodém a promyšleném propojení. Jinými slovy Sus byl jedním dechem estetik, teoretik a kritik, redaktor a novinář, ale zároveň skvělý učitel. Především v Hostu získal nikoli jen kritické ostruhy.⁹ Na půdě tohoto periodika (jestliže tkvícího na půdě nějakého regionalismu, pak regionalismu kritického - i zde hlavně Susovou zásluhou) vyrostla také osobitost Susova kritického projevu: jazyka, stylu i způsobu myšlení. A co je nejdůležitější: Výraznou vlastní tvář mezi českými časopisy druhé poloviny padesátých a poté šedesátých let měl i Host.

Ve výčtu i v charakteristice podnětů, jež Host v letech 1957-1959 přinášel českému literárnímu dění, bych mohl pokračovat. V lednu 1958 k nim v teoretické oblasti patřil například Susův nový, v rámci marxistické estetiky řekl bych až paličský vhled do problematiky avantgardy. O ni, stejně jako o český strukturalismus, který patřil k základům jeho literárněvědné metodologie, se Sus vždy živě zajímal. Konkrétně šlo o stať Avantgarda ano! Ale jaká? Včetně toho, že zde Sus s patřičnou razancí pojednal o avantgardě levé a jejím klíčovým významu, ale také o avantgardě „pravé“, jejíž existenci, natožpak spojení s realismem marxističtí dogmatikové v kritice vůbec nepřipouštěli. O. Sus zde rovněž uvažoval o avantgardě sociální a umělecké, s důrazem na to, že není radno oddělovat jednu od druhé.

Do třetice dovoďte dlouhý citát z textu Olega Suse, opět se závažným návodem, již připomenutou kritickou instrumentací týkající se nejen avantgardy: „... Ten, kdo chce vážně dělat dnešní avantgardní umění, musí se v první řadě zbavit několika iluzí a pověr, i kdyby

7) O. Sus: Kritika není sofistika. Host do domu 1957, str. 237-239. O. Sus - J. Cetl: Dialog o Monolozích, Host do domu 1957, str. 361-364.

8) O. Sus: Životopis (5. listopadu 1963). Podklad pro docentskou habilitaci (strojopis), in: In memoriam (Oleg Sus 1924 - 1982), Brno 1984 (strojopisný sborník, redigoval L. Soldán), srov. str. 7.

9) Srov. L. Soldán: Estetik a kritik, redaktor, novinář (Oleg Sus 1924-1982), Host 1990, str. 73-77.

to byly iluze a pověry z dobré vůle. A za druhé musí i jako umělec hodně *vědět a znát*; znát poctivě a hlavně střízlivě a nedělat si patent ze svého umělectví. A ten, kdo zná, musí také vědět, co chce dělat. Chce-li něco dělat, musí zároveň vědět, odkud jde a kam směřuje. A nedozví se to nikdy, nebude-li umět rozlišovat. Bez rozlišování nepozná žádný avantgardista in spe, o jaký rodokmen se má vůbec opřít, splete si své předky a octne se ve společnosti, s níž si nebude vědět rady. Neboť není naprosto jedno, zda si v Československu roku 1958 vyberu jako vzor Lautréamonta nebo Majakovského, Kafku nebo Biebla, Musila nebo Thomase Manna, Joyce nebo Babela, Benna nebo Nezvala, Ionesca nebo Brechta. . . Jsou různá dědictví a mezi nimi musíme svým způsobem volit, a ne vše vrhnout do jednoho hrnce a navařit nezáživný guláš bez chuti a zápachu. Synkretismus je mor snobů a zbavuje člověka rozhodnosti. „¹⁰ Je příznačné, že Oleg Sus zakončil stať o avantgardě, o stálém významu a aktuálnosti jejího myšlenkového odkazu výzvou: „Stará levá avantgarda ve své většině co cítila, to myslila, co myslila, z toho tvořila. Podvojnost, ano i potrojnost svědomí intimního a obecného se objevila později. Proč, to je otázka jiná. Pravdou však zůstává, že o scelení rozloučeného nutno usilovat: *Piš, jak myslíš a cítíš!*“¹¹ To bylo krédo Olega Suse po celou dobu jeho působení v Hostu do domu, až do 8. čísla ročníku 1970, kdy byl časopis v důsledku tzv. normalizace zastaven. Tomuto vyznání se neprohřešil až do své smrti v listopadu 1982. A takto učil myslet a psát jiné!

10) O. Sus: Avantgarda ano! Ale jaká?, Host do domu 1958, str. 27.

11) Tamtéž, str. 29.

Pavel Pešta

Než přišli Bubáci

(K situaci české satiry v padesátých letech)

„Soudruh Antonín Novotný zdůraznil na X. sjezdu KSČ znovu, že potřebujeme více satirických děl, která by bičovala všecko staré, co zůstává ještě v našem životě. Zároveň také upozornil, že úroveň satiry není valná, ani pokud jde o obsah, ani pokud jde o formu.“ Těmito slovy zahájil úvahy o satire ve svém referátu na zasedání ÚV Svazu čs. spisovatelů, konaném ve dnech 29.-30. června 1954, předseda spisovatelské organizace Jan Drda. A tato část jeho referátu byla pak otištěna v Literárních novinách jako podnět k diskusi o satire.¹

Jan Drda zde navázal na svůj diskusní příspěvek na X. sjezdu KSČ, který se konal dva týdny předtím. Tam vystoupil proti neoficiální části soudobé satiry ještě mnohem ostřeji než ve svém hlavním sjezdovém referátu Antonín Novotný. Tato nejvyšší osobnost strany konstatovala, že mnozí autoři satirických děl dosud nechápou, že místo satiry je na straně společenského pokroku a pravdy; svou kritiku pak zkonkrétnila poukázáním na to, že v některých satirických hrách a zejména v satirických programech estrád je podceňována náročnost diváků a mnohdy přímo uráženo jejich socialistické uvědomění.² Na to J. Drda navázal ve svém příspěvku na sjezdu KSČ patetickým voláním: „... pryč se satirou, která si vůbec nezasluhuje jméno satiry a která proti zájmům pracujícího lidu a někdy i z pozic třídního nepřítele pěstuje maloměšťácké popichování, otravování poctivých pracovníků, která zlehčuje stranu a náš lidově demokratický řád anebo která se zvrhá v nechutnou šaškárnu!“³ Na zasedání ÚV Svazu čs. spisovatelů a v Literárních novinách tyto záležitosti dále rozváděl slovy o tom, že se „satira - jak po stránce textové, tak po stránce reprodukční - zejména v oblasti estrád dostala leckdy do rukou nekvalitních lidí, maloměšťáků, lidí infikovaných třídním nepřítelem“, takže místo kritiky starého, zahánějícího, nepřátelského se nám dostává „kritiky a satiry z pozic třídního nepřítele a z pozic maloměšťáckých“; je zesměšňován například „takový přirozený zjev našeho života, jako je konání schůzí vůbec nebo uplatňování sovětských zkušeností“. Jde tedy o satiru, která „útočí na samé základní principy našeho života“. Jako konkrétní příklad takového zločinu uvedl Drda následující písničku Rudy Prince:

Okolo Hradce, na státním statce
mají tam tři správce:
jeden je honěný,
druhý je udřený,
třetí je zavřený.

1) J. Drda: K některým otázkám naší satiry, Literární noviny 1954, č. 29, str. 3.

2) Referát s. Antonína Novotného, Rudé právo 12. 6. 1954, cit. pasáž na str. 6. - Zájem orgánů KSČ o satiru byl iniciován Malenkovovým projevem na XIX. sjezdu KSSS v roce 1952.

3) Diskusní příspěvek soudruha J. Drdy, Rudé právo 16. 6. 1954, str. 5.

Není to jistě žádné satirické veledílo, ale tento v podstatě nevinný popěvek, který Drdu tak rozhořčil, vystihoval prostým konstatováním tehdy běžnou skutečnost, že kariéra mnohých ředitelů končila v kriminále. J. Drda ve svém vystoupení také vážně postřelil první vlašťovku naší dramatické satiry, Jelínkův Skandál v obrazárně, v němž našel některé škodolibé momenty; ty podle něho umožnily různým druhořadým autorům předělávat a doplňovat hru na snůšku maloměstských klevet.

Česká lidově demokratická satira tedy dostala nedlouho poté, co bylo uznáno její právo na život a byla vyzvána k tomu, aby se činila, pořádnou ránu palicí. A bylo jí vymezeno přísně regulované řečiště stanovením jediného úkolu: ve jménu lidu ostře bičovat vše staré, přežívající.

V první fázi tzv. budování socialismu u nás, v éře Slánského, kritika záporných jevů vyskytujících se ve vlastních řadách, byl chápáných jako přežitky minulosti, nebyla vítána. Zelenou měly pouze výpady na imperialisty a třídního nepřítele. Satira zaměřená na nedostatky doma byla otištěna teprve tehdy, když se k ní přilepil kladný závěr, jako že už je všecko v pořádku, že s každým kariéristickým, byrokratickým nebo jiným záporným jevem se už zúčtovalo, že například byrokrat byl už odstraněn a na jeho místo nastoupil vzorný pracovník.⁴ Po likvidaci Slánského přišly oficiální výzvy k pěstování satiry, a tak začala po ní shánka v časopisech i nakladatelstvích, která pochopitelně mnoho nepřinesla, třebaže se do tzv. boje proti sucharům, vyhlášeného ministrem Václavem Kopeckým na zasedání ÚV KSČ začátkem prosince 1953, zapojovali snaživci staří i noví. Přes zpravidla nijak vynikající kvalitu měli ke skutečným náladám mezi lidmi nejbliže oni estrádní a kabaretní umělci, kteří dostali na frak od A. Novotného i J. Drdy, podle něhož nebylo kromě Laciny v naší satíře nic, co by po stránce umělecké úrovně stálo za zmínku.⁵

Soudy o nevalné úrovni soudobé satiry byly nepochybně oprávněné, problematický byl však úhel pohledu: před ním neobstálo právě to, co přinášelo pravdivější pohled na život.

Po zmíněných vystoupeních Novotného a Drdy se šířil mezi spisovateli pocit, že satíře je opět odzvoněno, že kritika vnitřních nedostatků je nežádoucí. A začala se zase vynořovat ošemetná otázka kladného hrdiny nebo kladného vyústění v satíře. Proti tomu se však nyní bouřili i satirici nijak zvlášť průbojní, jako Karel Bradáč, protože to by satiru nivelizovalo, redukovalo na stereotypní schéma.

Vzniklý zmatek měla rozptýlit celostátní konference Svazu čs. spisovatelů o satíře, která se konala v prvních dnech listopadu 1954 v Praze.⁶ Důležitou otázku, na jejíž zodpovězení tehdejší satirikové napjatě čekali, totiž co satira může tepat a co ne, „rozřešil“ Zdeněk Nejedlý slovy: „Satira může vše, když je to celá pravda; záleží na tom jak.“ Satiriky povzbudilo vystoupení jednoho z nich, Jaroslava Vojtěcha, který hovořil o tom, že mnozí funkcionáři strany a národních výborů ztotožňují sebe se stranou a vládou a mylně se domnívají, že nemohou být kritizováni. Pokud jde o současné tvůrčí problémy, J. R. Pick ukázal na vlastních verších nebezpečí popisnosti, zveršování něčeho, co je obecně známo; a Václav Kaplický mluvil o tom, že velká satira útočí na velké cíle, že neútočí na následky,

4) Srov. K. Bradáč: Na okraj problematiky dnešní satiry, Literární noviny 1954, č. 34, str. 4.

5) S tímto názorem J. Drdy, ovlivněným nepochybně i tím, že V. Lacina dostal na jaře 1954 státní cenu za svou knížku Měšťanské besedy, polemizoval K. Bradáč ve výše uvedeném článku. Nechtěl ovšem snižovat kladné hodnocení Laciny, soudil naopak, že umělecky hodnotných satiriků máme mnohem víc.

6) Celkové hodnocení viz v úvodníku F. Buriánka Po konferenci o satíře, Literární noviny 1954, č. 46, str. 1-2. - Výťah z referátů i diskuse viz pod názvem Aby satira byla ostrou zbraní, Literární noviny 1954, č. 46, str. 5-8. - K tomu srov. referát šifry lk (L. Kundera) Hovoří se o satíře, Host do domu 1954, č. 11, str. 508-509. Porovnání toho, o čem píše Kundera, s texty otištěnými v Literárních novinách ukazuje, že v LN byly při citování některých příspěvků vypuštěny právě pasáže nejzávažnější, rozšiřující prostor pro satiru.

nýbrž na příčiny. V tom, že je třeba, aby satirik neulpíval na povrchu, ale prodral se k jádru problému, na kořen věci, k podstatě daného společenského jevu, se shodovali i další autoři, kteří se zamýšleli v literárních časopisech nad současnou satirou, jako Václav Stejskal a J. R. Pick ve zmíněné diskusi o satíře v Literárních novinách⁷ nebo Josef Hrabák v Hostu do domu.⁸ Třebaže na konferenci zazněly také patofizické projevy, myšlení o satíře se tedy u většiny satiriků i kritiků neneslo v tom duchu, v jakém vystoupili A. Novotný a J. Drda. I V. Lacina považoval za nutné zastat se ve svém úvodním referátě Václava Jelínka jako autora Skandálu v obrazárně.

Oficiální volání po satíře vedlo k tomu, že se po novinách a časopisech vyrojila spousta epigramatiků, kteří omílali otřepaná témata, nechávající čtenáře většinou úplně chladným a lhostejným. Nakladatelští redaktori se snažili zajistit pro svůj podnik satirické knížky. Vyšla jich kolem poloviny padesátých let řada, ale u čtenářů ani u myslivých kritiků velké nadšení nevzbudily, ať šlo o Jaroslava Vojtěcha, Karla Bradáče, Jana Mareše, Radovana Krátkého, Jaromíra Studeného, či Václava Lacinu, Zdeňka Jirotku, Jiřího Marka, Achille Gregora, Jana Nohu, Zikmunda Skybu, Michala Sedloně a další; s jistou nadějí byl přijat debut Vítězslava Kocourka Ostré drápky (1955). Na většině tehdejších knížek bylo příliš patrné sepětí s denním tiskem, pouhé ilustrování života, okrajovost problémů a nehluboký přístup k nim, omezení záběru na věci již oficiálně odsouzené; satirikům se poněkud lépe dařilo tehdy, když se otírali o kulturu, třebaže i tam se často rozplývali ve všeobecnosti. Kritikové vytýkali satirikům malou odvahu, pramalou znalost života a absenci novátorské výbojnosti, ale i malé sepětí s tradicí české satiry, zabývali se jejich jednotlivými nedostatky - přitom však vyslovovali důvěru, že je překonají a dospějí k významným satirickým dílům. Například Josef Hrabák spojoval perspektivu Laciny satirika s perspektivou celé naší satirické tvorby. Jejich očekávání však bylo znovu a znovu zklamáváno, stále platila charakteristika současné satiry, kterou podal Milan Suchomel v Hostu do domu na jaře 1954 v úvodu své úvahy o satirách Jiřího Marka Zasmějte se včerejšku: „Téměř vše, co si dnes říká satira, povznášá se málo nad jednotlivé případy, postrádá obecnější platnosti, anebo zase tone ve všeobecnosti. Čtenář, posluchač, divák se možná zasměje, snad bude potěšen, že se píše o tom, čeho si už sám všiml, nač si stěžoval. Vpravdě se však nedovídá nic nového. Pro tuto povrchnost vtíp mnohých satir rychle vyprchává. A přece síla a půvab každého pravého umění je v tom, že nám otvírá oči.“⁹

Kudy dál? Na to odpověděl v dalším ročníku Hosta do domu Zdeněk Heřman: „Není východisko jinde než v tvůrčím poměru k životu. V té věčně vyžadované (ta ironie!) odvaze. Přirozeně - u spisovatelů i v redakcích.“¹⁰

Je třeba alespoň poznamenat, že podněty pro naši satiru v polovině padesátých let přicházely i zvenčí. Jednak ze Slovenska, především v podobě prozaických satir Petra Karvaše, jednak z Polska. Když v roce 1955 u nás hostovalo polské Divadlo satiry, rozbouřilo hladinu; diváci i satirikové žasli, co si mohou dovolit v Polsku.¹¹

Zkušenost postupně ukazovala, že očekávaný umělecký vzestup naší satiry neuskutečnil dosud zaběhnutí satirikové. Naplno to vyslovil Oleg Sus: „Máme mnoho satiriků, ale málo básníků. Satiru ohrožují právě nejvíce ti, kteří se na ni specializovali, *jensatirikové*, profe-

7) V. Stejskal: O vážnosti směšného, Literární noviny 1954, č. 33, str. 3. - J. R. Pick: Několik slov o satíře, Literární noviny 1954, č. 30, str. 5.

8) J. Hrabák: Nejlepší náš satirik, Dikobraz a naše satira, Host do domu 1954, č. 10, str. 447-453.

9) M. Suchomel: Zasmějte se včerejšku, Host do domu 1954, č. 5, str. 222.

10) Z. Heřman: „Chci, aby se bodlu vyrovnalo pero...“, Host do domu 1955, č. 12, str. 558.

11) Srov. Z. K. Slabý: Satira, satira..., Květen I, 1955/56, č. 4, str. 120.

sionálové, kteří prostě nedovedou nic jiného než to svoje.“¹² Stávalo se stále zřejmějším, že naplnit velké nároky na satiru mohou jen noví tvůrci - skutečné osobnosti - skuteční básníci.

Pro jejich nástup měly nemalý význam nově vzniklé literární časopisy *Host do domu* a *Květen*, které jim ve značné míře otevřely své stránky a podporovaly jejich rozmach i teoreticky a kriticky. Ty, kteří dosud psali o satirické tvorbě, jako např. J. Hrabák, postupně vystřídávali ve velké míře mladší kritikové, zvláště Oleg Sus a Zdeněk Heřman, kteří se stali průvodci nové generace humoristů a satiriků. V letech, kdy stále ještě nejvyšší autoritou bylo to, co mělo nálepku „marxistické“ nebo „sovětské“, vítali možnost při odstraňování různých tabu a omezení, nahromaděných kolem satiry za vlády dogmatismu, opřít se o práce sovětských estetiků i o diskuse probíhající v Sovětském svazu. Šlo například o symposium o sovětské komedii, otištěné v časopise *Okfabr*; Sus ve svém referátu o něm vyzvedl, že „je nebojácně kritické, odhaluje nálady a praktiky různých přestrašenců, byrokratů a všech těch, kterým jsou komedie, satiry, grotesky atd. něčím jen podezřelým a nebezpečným“.¹³ Kromě připomínek dávných snah A. V. Lunačarského Sus poukázal rovněž na knihu Jurije Boreva *O komičeském z roku 1957*, která byla přes řadu jednostranností v daných poměrech průkopnická. V recenzi o této knize ocenil, že Borev „se nebojí, nepřisuzuje lidskému smíchu pouhý pomocná, tak trochu ušlápnutá poslání, jaká dosyta známe například z výrobní satiry“, ale považuje komiku za mohutnou zbraň ve společenském boji pro schopnost vyvolat emocionálně kritický vztah k tomu, co vystavuje smíchu.¹⁴ Za obzvlášť důležité pak považoval Borevovo stanovisko, že neexistuje jen komika přežitků minulosti, ale i komika nové skutečnosti, která má rovněž své vnitřní protiklady. Takový přístup otvíral prostor rovněž kritice různých jevů, vzniklých v tzv. socialistické společnosti.

Současně šlo také o rozšíření uměleckých možností pro satiru, svázanou do té doby představami o jejím místě v rámci socialistického realismu. Bylo třeba otevřít dveře nástupu nové satirické obrazotvornosti a možnosti využít všech nabízejících se prostředků a postupů. Třebaže na satiru kladl Sus zvláštní důraz, nechápal ji izolovaně od jiných sfér komična a jejich nejrůznějších projevů. Uvědomoval si plně jejich vzájemnou propojenost a prolínání stejně jako možnost využití prostředků na první pohled neangažovaných v angažované satire. V tomto směru měla význam například Susova rehabilitace v padesátých letech proskribované bezpředmětné jazykové komiky, kterou provedl na stránkách *Května*.¹⁵ Nepodařilo se mu sice plně vystihnout všechny její odstíny a rozlohu, jak při knižním vydání upozornila odborná kritika,¹⁶ zbavil ji však hanlivého obvinění ze samoúčelnosti výkladem, že nejde o únikový jev, nýbrž že ani v tzv. čisté jazykové komice se nelikviduje vnitřní vztah ke skutečnosti.

Hledání nových možností pro velkou satiru přivedlo Suse rovněž k zájmu o absurdní komiku. Uváděl k nám od konce padesátých let ve svých informativních glosách i překladech malých forem Slawomira Mrožka jako inspirující zjev, který je zdrojem podnětů především v žánru absurdní grotesky, obnažující vnitřní nesrovnalosti, zárodky nesmyslu a absurdity v útrokách moderního světa.¹⁷ Přitom soustavně sledoval pohyb v soudobé české satire a lze říci, že se stal generačním kritikem počínající nové satirické vlny. Jak vyciňoval rodící se perspektivní hodnoty, ukazuje skutečnost, že od počátku zaujaté - a sou-

12) O. Sus: *Marginálie o satire*, *Host do domu* 1959, č. 12, str. 572-573.

13) OS (O. Sus): *Trochu ze zahraničních časopisů*, *Host do domu* 1958, č. 9, str. 430.

14) O. Sus: *O komičnu*, *Host do domu* 1959, č. 4, str. 165-166.

15) O. Sus: *O bezpředmětné komice slov*, *Květen* 3, 1957/58, č. 14, str. 802-806. Knižně v rozšířeném znění in O. Sus: *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno 1963, 2. vyd. 1965.

16) Např. A. Hájková: *Metamorfózy komična*, *Estetika* 1964, č. 1, str. 69-73.

17) *Srov. např. gs (O. Sus): Muž, který píše absurdní komiku*, *Host do domu* 1960, č. 4, str. 152.

časně silně kriticky - sledoval právě vývoj J. R. Picka od knížky ke knížce, takže mohl již v posledním ročníku Května publikovat první ucelenou studii o tomto průkopníku nového pojetí satiry v tvůrčí praxi.¹⁸

Také Zdeněk Heřman již v prvním ročníku Května rozpoznal Pickovy možnosti a pustil se kvůli jeho sbírce Ptáci a jiné ryby do polemiky s kritikou Jaroslava Putíka, který vytýkal Pickovi intelektuálnost. Heřman konstatoval, že Pickův klad je právě v tom, že vyslovuje své myšlenky důsledně uměleckou formou, že nepracuje nikdy pouhou rétorikou, pouhým moralizováním a reflexí, nýbrž využívá vpravdě obrazného způsobu tvorby a úsporné zkratky.¹⁹ Těmito slovy vystihl současně směr, jímž půjde v následujících letech vývoj satiry snažící se být uměním, poezí na rozdíl od dosavadní vládnoucí satiry dikobrazí, kterou Heřman výstižně charakterizoval tímto obrazem: „Naši satirikové....mi... připadají jako zpěváci kramářských písní: do tuctu slok rozdrobí novinářskou zprávu, přitom občas ukazují na obrázky, aby posluchačstvo mělo jakous takous představu, jakže se ten mordýř šklebil, když ho vedli na šibenici.“²⁰

Je příznačné, že Jiří Robert Pick, jediný z někdejší dikobrazí družiny, který neustrnul a byl schopen skutečně tvůrčího rozvoje, byl nejtěsněji spjat s Květnem. Byl členem jeho redakční rady a uveřejnil zde ze všech satirických příspěvatelů největší počet epigramů i próz, které patřily k tomu nejjiskrnějšímu. Napsal však také řadu kritik a glos o satirických pracích, v nichž projevil smysl pro nové hodnoty u jiných autorů. Tak již v druhém ročníku Května vyzvedl satirické písničky Vlastimila Pantůčka, vysílané v brněnském rozhlasu, za to, že nejdou cestou bradáčovsko-dikobrazí, nevyhledávají týdenní politické aktuality, ale docela prostě se rozhlížejí očima dnešního člověka okolo sebe a bystře zaznamenávají, co vidí; přitom mnohdy dojdou k překvapujícím zobecněním opravdu satirickým.²¹ Poukázáním na činnost V. Pantůčka a jeho spolupracovníků (zvl. Vladimíra Fuxe) upozornil Pick vlastně na zárodky, z nichž zanedlouho vyrostly satirické hry Večerního Brna. Džentlmensky psal Pick o sbírce svého někdejšího učitele na poli satiry V. Laciny Dnes a denně.²² Nemohl zatajit, že v dobré polovině sbírky má tehdy oficiálně nejuznávanější satirik veršovánky bez šlávy a vtipu, v nichž jen popisuje a opakuje sám sebe i jiné; jejich vznik vykládal Pick z autorovy víry, že je to holá aktuálnost a politická správnost, co dělá ze satiry satiru dobrou, že umění je až druhotné a originalita myšlenková i tvárná je málem hřích, protože ta se vždy politicky správná nemusí zdát. Přesto se úporně snažil najít u Laciny alespoň nějaký výboj, experiment, byť nedotažený.

Květen věnoval přemýšlení o satíře kromě recenzí, tvořících v jednom případě celý blok,²³ také několik speciálních statí. Obsáhlo je zvláště 8. číslo třetího ročníku, zaměřené z velké části na humor a satiru. Nenahraditelnost satiry zdůraznil Zdeněk Podskalský v úvaze Humor kontra satira,²⁴ v níž mimo jiné odmítl leckdy požadovanou kladnost v satíře konstatováním, že humor a satira sdělují kladnou ideu tím specifickým způsobem, že donutí diváka, aby si ji sám vyvodil, sám formuloval, a že proto nejkladnější komedie nepotřebuje kladného hrdinu - tím je sám smích diváka. Vítězslav Kocourek si položil otázku, proč přesto, že se v posledních letech zvýšila řemeslná úroveň satiriků, všichni cítí, že to stále

18) O. Sus: O evoluci satirika J. R. Picka, Květen 4, 1959, č. 4, str. 186-191. Knižně v rozšířené podobě in O. Sus: Metamorfózy smíchu a vzteku (1963).

19) Z. Heřman: Chytrému napověz, Květen 1, 1955/56, č. 5, str. 156-157.

20) Tamtéž, str. 157.

21) J. R. Pick: Děk brněnským za písničky, Květen 2, 1956/57, č. 6, str. 231.

22) J. R. Pick: Pro a proti, Květen 2, 1956/57, č. 10, str. 373-374.

23) Z. K. Slabý, V. Maršáček, Z. Heřman: Satira, satira..., Květen 1, 1955/56, č. 4, str. 120-126.

24) Z. Podskalský: Humor kontra satira, Květen 3, 1957/58, č. 8, str. 409-410.

ještě není se satirou v pořádku, že všichni jaksi hudou na jednu notu - a odpověď našel v tom, že satira funguje jako jakási veřejná celostátní nástěnka, pranýřující nešvary běžného denního provozu; schází jí dílo satirika- osobnosti, dohlédající dále než jen do konce tohoto běžného roku, konfrontující život a společnost a vidící dnešek z hlediska zítřka.²⁵ Statí Karla Hrácha *Ostny poněkud otupené*²⁶ podrobil Květen kritice literární i výtvarnou úroveň Dikobrazu, takže v něm vyvolal polemickou reakci, mj. i Václava Laciny.²⁷ K těmto článkům se v posledním ročníku Května přidružily Poznámky k filmové veselohře od Jaroslava Bočka.²⁸ Končí sice odvoláním na slova Marxova o smíchu, kterým se lidstvo loučí s minulostí, podstatnější jsou však některé jiné výklady, opírající se o literární klasiky. Boček především odmítl dosud vyzdvihovanou nápravnou funkci satiry s odvoláním na Lessinga, který věděl, že tento úkol může komedie a veselohra sotva plnit. Ocitoval jeho slova o komedii: „Její pravý, všeobecný užitek je ve smíchu samém; v cviku naší schopnosti zpozorovat směšné, zpozorovat je lehce a rychle pod všemi pláštiky vášně a módy, ve směsi s horšími nebo dobrými vlastnostmi, ba dokonce i ve vráskách slavnostní vážnosti... Nemůže-li vyléčit žádnou zoufalou nemoc, stačí jí, utvrdí-li zdravé v jejich zdraví.“ Tento výklad korunují slova Schillerova, že úkolem komedie a satiry je vnuknout nám vnitřní svobodu a podporovat ji v nás. To je také směr, kterým se vydala naše satirická vlna šedesátých let.

Květen i Host do domu přinášely množství drobných satirických prací, zvláště epigramů, přičemž jejich autorské okruhy se v tomto směru do jisté míry prolínaly. V obou časopisech publikovali J. R. Pick, Rostislav Dostál, Jaroslav Boček, Jiří Filip, Vítězslav Kocourek, Cyril Šedý, Václav Zeman. Zatímco však Host dával své stránky k dispozici více i autorům starší generace, jako byl např. Jan Noha, ojedinele i Václav Lacina, a měl tedy celkově větší počet satirických příspěvatelů, Květen se až na výjimky soustřeďoval na mladé, nastupující. Proto v něm najdeme jména velké části těch, kteří pak reprezentovali novou vlnu českého humoru a satiry. Kromě Picka to byli obzvláště Miloš Macourek, Jiří Suchý, Milan Schulz, Ladislav Smoljak, Ivan Vyskočil, Vlasta Záborský.

Zmíním se ještě alespoň pouhým konstatováním, že ke konci druhé poloviny padesátých let vznikaly i další základny důležité pro vývoj našeho nového, zpoetického a hlubšího humoru a satiry. Bylo to Divadlo Na Zábradlí, Semafor a již zmíněné Večerní Brno, ale například také brněnské amatérské Divadlo poezie X. Začínaly vesměs jako scény malých forem, avšak v první polovině šedesátých let proběhl na nich namnoze vývoj od drobných žánrů, pásem a kabaretů k básnickým satirickým hrám, přinášejícím podobenství o své době a ji ovládajících mechanismech.

Květen sám i jeho doba představovaly tedy nové rašení v české satirě, přerod v myšlení o ní i v tvorbě samé. Končí éra satiry pojmávané jako nástroj boje s přežitky kapitalismu nebo - což byl již jistý pokrok - jako jedna z forem komunistickou stranou hlášané kritiky a sebekritiky, jako nástroj nápravy drobných chyb a nedostatků ve zdárně se rozvíjející socialistické společnosti. Na dikobrazí periferii se dostává satirická tvorba uspěchaně a často velmi primitivně, polopatisticky glosující aktuality, propadá konvenční popisnosti i křiklavému nadsazování a užívající humoru jako převážně vnějšího prostředku, navozujícího pouhou směšnost; tvorba bez hlubšího zobecnění i životně významnějšího obsahu, jejíž deskriptivní a přitom přízemní obrazivost unikala dialektika moderní doby a moderního člověka. Začíná se naopak rozvíjet úsilí o satiru, která si podává ruce s humorem a spolu

25) V. Kocourek: *Naše satira - kudy kam?*, Květen 3, 1957/58, č. 8, str. 430-431.

26) K. Hrách: *Ostny poněkud otupené*, Květen 3, 1957/58, č. 8, str. 436-437.

27) V. Lacina: *Milý Dikobraz...*, Dikobraz 1958, č. 20, str. 158.

28) J. Boček: *Poznámky k filmové veselohře*, Květen 4, 1959, č. 3, str. 188-122.

s ním má ctižádost být poezií. Postupně se boří různá tabu obklopující satiru, proboují se právo satiriků na využívání nejrozmanitějších sfér komična, na hravost a zvláště na svébytný svět vytvářený obrazotvorností i na originální sebevyjádření. Počíná vznikat satira - zprvu v drobných formách veršovaných, písňových, prozaických i scénických, jak je vývojově logické -, která vyrušuje z klidu, provokuje k myšlení, humorem útočí. Otvírají se tak poznenáhlu dveře k satirě, která by byla - řečeno slovy O. Suse - „hlubinným viděním a zíráním moderního světa, aby z něho sňala šalivé masky a prohlédla jej pod povrch“.²⁹ Tím je připravena cesta pro vrcholná díla satirické vlny šedesátých let, jejichž řadu zahajuje povídková knížka Karla Michala Bubáci pro všední den (1962), a vytváří se předpoklad k tomu, aby ztratil platnost epigram či spíše osobitý aforismus Vlady Zábranského, otištěný v posledním ročníku Května:³⁰

Stav satiry v českých zemích

19. století:

Havlíčková hloubka.

20. století:

Havlíčkův Brod.

29) O. Sus: Šašci v širém světě, Host do domu 1964, č. 7, str. 18-23. Knižně v upraveném znění ve 2. vyd. Metamorfóza smíchu a vzteku (1965).

30) V. Zábranský: Stav satiry v českých zemích, Květen 4, 1959, č. 3, str. 144.

Vladimír Novotný

Neznámý román všedního dne

Sám název a téma nynější opavské literárněvědné konference ČASOPIS KVĚTEN A JEHO DOBA vybízí ke zhodnocení historického významu tohoto pražského literárního periodika, jakož i dobových aspektů, spjatých s existencí a působením poetiky básnické generace tzv. květnáků. Byl však Květen scénou otevřenou celému tehdejšímu spektru literárního života? Nepředstavoval pouze dílčí a dobou svého vzniku stigmatizovaný, třebaže osobitý a zejména z pohledu literární historie velice výrazný fenomén české slovesné kultury? Tendence k umělecké reflexi konkrétní reality prostřednictvím poetiky všedního dne, tj. prostřednictvím slovesného tvaru tlumočícího stylizovanou autenticitu přece existovala v české literatuře v určitém smyslu i před Květnem. Tato tendence pronikala i do prozaických knih té doby (srov. například první Hrabalovy povídky, zčásti vydané v *Hovorrech lidí*, posléze zčásti zařazené do neuveřejněného souboru *Skřivánek na niti*) a v menší míře též do dramatických děl (srov. kupříkladu tehdejší Hrubínovu modifikaci žánru lyrického dramatu v *Srpnové neděli*).

Můžeme tudíž přijít s pracovní hypotézou, podle níž časopis Květen - jehož úlohu pro všední den české kultury nemáme v úmyslu nikterak zpochybňovat či zrelativizovat - coby nové literární periodikum do značné míry reflektoval pouze jeden okruh tehdejších liberálních a „antidogmatických“ nálad a postojů v naší literatuře druhé poloviny padesátých let. Ta se vyvíjela (vskrytu i zjevně ovlivněna pozdním evropským existencialismem a navenek i sociální prózou let padesátých) směrem k dominantní roli principu tzv. všednosti, každodennosti, komorní epičnosti v struktuře uměleckého díla. Tehdejšímu faktickému stavu věcí kulturních a literárních by tudíž zřejmě mnohem víc odpovídal pozměněný název opavské konference, totiž DOBA A JEJÍ KVĚTEN. Tím se dosavadní souřadnice české literatury analyzovaného období dostávají do poněkud univerzálnější interpretovaného časoprostoru. Propojenost literární tvorby s limitujícími mimoliterárními faktory a s diktátem dobových společenských norem měla nejen během několikaletého vydávání, ale i na analyzovaném přelomu padesátých a šedesátých let mnohem závažnější a truchlivější roli, než máme zpravidla za to. V české kultuře trvale působily celé shluky společenských a estetických problémů, které zůstávaly zamlčované, nevyslovené, nedopovězené. Ani publicistika, ani konkrétní literární texty se jimi zabývat nemohly ani nesměly - tj. ani na stránkách Května.

Přes takové kroky, jímž bylo například právě založení časopisu Květen, byl liberalismus tehdejší státní kulturní politiky pouze vnějšíkový: apologeticky ztvárňovaná „Doba“ dál určovala, co je dovoleno a co nikoli. Jejím synonymem byla i v časech Května striktní, byť již o poznání liberálnější se tvářící cenzura. O mnoha společenských neduzích či o nedávných justičních zločinech ještě dlouho nesměla padnout takřka ani zmínka. V letech, kdy vycházel Květen, přes četné intervence kulturních osobností byly dosud vězněny takové vrcholné postavy české literatury jako například Jan Zahradníček nebo Bedřich Fučík. Mnozí spisovatelé, kteří si získali renomé za první republiky, sice zůstali na svobodě, měli však skrovné a mizivé publikační možnosti. Mohli vydat své nové práce někdy až po několikaleté, někdy i více než desetileté nedobrovolné prodlevě, po níž se dostávali se svými

knihami (anebo pouhými reedicemi, existenčně bezpochyby potřebnými, oddalujícími však vydání jejich nových rukopisů) do zcela odlišného kulturního a literárního kontextu, v němž jim bylo častokrát - někdy až do jejich skonu - vykazováno místo doživotních outsiderů. Prý již neměli současnosti co říci: to se stalo výsadou nového literárního pokolení. Ti, kdo mohli do chůru mladé a mladší české literatury vnést tón zralosti a zkušenosti vzhledem ke svému různorodému estetickému a myšlenkovému rodokmenu, vesměs nebyli ani v nedlouhé „době Května“ - připuštěni ke slovu.

Tyto teze je možné dokumentovat na příkladu životního a tvůrčího osudu spisovatele nyní již takřka beznadějně zapomenutého či zapomínaného - rodáka z Kylešovic u Opavy, podle dnešní topografie tedy již opavského rodáka A. C. Nora, vlastním jménem Josefa Kavána (1903-1986), slezského romanopisce a publicisty. V letech 1945-1948 byl A. C. Nor ve své činnosti jako člen Syndikátu českých spisovatelů natolik agilní a do té míry se neústupně a houževnatě zasazoval o zachování této instituce coby demokratické, nadstranické a nepolitické organizace, až byl ze Syndikátu vyloučen ihned po 25. únoru 1948, jako jeden z prvních literátů. Vzápětí mu také bylo nadlouho znemožněno publikovat. V jarních měsících roku 1948 autor ještě dokončil třetí díl své slezské válečné trilogie *Vichřice* (vyšel až roku 1965), zato ve zbývajících osmatřiceti letech svého života se musel s literární tvorbou (až na několikero výjimek) rozžehnat. Nemohl již působit coby spisovatel z povolání - ačkoli jeho knihy byly i na konci čtyřicátých let čtenářsky nadmíru úspěšné a v nakladatelství Aloise Hynka už měly začít vycházet mnohadílné *Norovy Sebrané spisy* -, nesměl však působit ani jako nakladatelský editor. Mohl si být stále víc jist, že mu z politických či kádrových důvodů - vzhledem k jeho osobě, která byla v tehdejší české kultuře charakteristická *persona non grata* - žádná nová kniha v dohledné době nevyjde.

Také Nor by zanedlouho s největší pravděpodobností figuroval v některém z procesů poučovací doby po boku tzv. velezrádců Z. Kalisty, J. Knapa či J. Kostohryze, zachránila ho však náhoda. Na inkriminovanou schůzku svých literárních přátel na Moravě, která pak byla označena za jedno ze spiknutí proti republice, se z rodinných důvodů nemohl dostavit. Pouhý fakt, že Nor nebyl za své smýšlení a za své postoje souzen a žalářován, třebaže byl na "indexu" a hrozila mu ztráta majetku a úřední deportace z Prahy do pohraničí, nicméně sehrál v jeho osudu důležitou roli: spisovatel si stále mohl zachovat určitou naději, že jednou, až se poměry projasní, bude zase moci publikovat. Po Stalinově smrti dosáhl A. C. Nor dokonce i toho, že vedoucí činitel Svazu čs. spisovatelů, prozaik Jan Drda, vyslovil veřejný souhlas s tím, že v případě tohoto tvůrce nejde o tzv. nepřítel státu.

S výjimkou několika drobných prací však spisovatel porušil své literární odmlčení v letech 1948-1973 (později se už nemohl zejména ze zdravotních důvodů věnovat systematictější tvůrčí činnosti ani pod krycím jménem či pseudonymem) pouze dvakrát. Po roce 1969 pochopil, že další celospolečenská náprava věcí veřejných nastane až za drahý čas, že za jeho života se mu už nenaskytne příležitost vydat novou knihu a že tudíž nemá takřka žádný smysl ji začínat psát. Poznal, že je naopak zapotřebí podat autentické svědectví o společenské epoše, která v čase srpnové okupace 1968 definitivně dovršila jednu svou fázi, a tak začal pracovat na pamětech, jež se mu podařilo dokončit pod názvem *Život nebyl sen*. Právě na jejich stránkách se A. C. Nor podrobně rozepisuje mj. také o svém posledním pokusu vydat románový rukopis v tzv. oficiálním nakladatelství - a tato historie se chronologicky vztahuje právě k „době Května“.

Do této své labutí písně se A. C. Nor pustil zčásti již roku 1953, když se mu podařilo nastoupit do funkce jazykového korektora v Technicko-vědeckém nakladatelství. Předtím totiž nějaký čas pracoval z nezbytí jako pomocný dělník ve fabrice a později jako zaměstnanec truhlářské dílny. Říkalo se, že tak učinil dobrovolně, ve skutečnosti nastoupil do tzv. výroby z existenčního donucení, kvůli holé obživě. Jeho nový románový text rovněž

z tohoto důvodu dlouho zůstával ve stadiu počátečních poznámek a náčrtů, pouze občas se jím Nor mohl zabývat soustavněji. Až na začátku roku 1956, kdy se poměry počínaly opatrnicky a pozvolna liberalizovat, přijal zapovězený spisovatel nabídku svého dlouholetého přítele Viléma Závady a obdržel z jeho iniciativy tvůrčí stipendium Českého literárního fondu. Mezitím se totiž Nor přesvědčil, že jako napůl technický zaměstnanec nakladatelství nedokončí svůj román ani za drahý čas. Díky stipendiu, tj. v přijatelnější sociální situaci, se mu podařilo uzavřít práci na románu již na konci roku 1957 a zaslat jeho rukopis s průvodním, autorovy záměry a postoje obsáhle vysvětlujícím listem do nakladatelství Československý spisovatel. Norův dopis tehdejší redakční činovnický, zejména členy ediční rady, patřičně rozběsnil a víceméně *a priori* rozhodl o tom, že román nebyl a nemohl být v době svého vzniku vydán.

Je zajímavé, jak A. C. Nor svou poslední prozaickou knihu zpočátku pojmenoval, přesněji řečeno - jak ji měl v úmyslu pojmenovat. V strojopisném originálu tohoto Norova rukopisu (tedy v textu, jež spisovatel zejména v druhé polovině šedesátých let ještě krátil, údajně „zmírňoval“ jeho společenskokritické ladění a přepracovával ho zejména po stránce kompoziční) čteme na titulním listě název *Cesta tmou*. V rukopisných Norových memoárech *Život nebyl sen*, po roce 1986 odevzdaných do Památníku národního písemnictví, se však dočítáme, že tehdy, na konci roku 1957, kdy prozaik odevzdal román do nakladatelství Československý spisovatel, se tento román, zpočátku takřka sedmisetstránkový, jmenoval poněkud či podstatně jinak - totiž *Cesta k socialismu*. Není mi známo, za jakých podmínek a kdy vznikl pozdější název *Cesta tmou* (ve zmíněných memoárech, dokončených roku 1973, se A. C. Nor nikde o pozdějším názvu *Cesta tmou* nezmiňuje). Již v onom průvodním dopise z konce roku 1957 však spisovatel připouští jako případnou alternativu další variantu názvu románu - totiž *Záleží na lidech*. Toto pojmenování vskutku relativně výstižně tlumočí jeden z hlavních myšlenkových postulátů jeho nikdy nevydané knihy.

Další modifikací názvu, kterou nalzáme přeškrtnutou na rukopisu či strojopisu knihy a která zní *Stalo se v letech padesátých*, chtěl Nor zřejmě zdůraznit dokumentární a reportážní charakter románu. Kdyby jeho *Cesta k socialismu* mohla vyjít už na konci roku 1958, tedy několik měsíců před zánikem časopisu Květen, stala by se typickým dílem své doby - jenže ona „doba Května“ měla takový charakter, že publikace Norova románu pohledu tehdejší tzv. kulturní politiky naprosto nepřipadala v úvahu. Starý Norův přítel z let dvacátých, totiž A. M. Píša, tehdy renomovaný, rozhodně však nikoli všemocný lektor Československého spisovatele, mu zjara 1958 sám prozradil, že jeho základní dojem z lektorování rukopisu románu byl asi takovýto: „Říkal jsem si: Ten Nor spadl z višně! Kdyby tento román dostal do rukou nějaký dogmatik, už byste svobodně po Praze nechodil. . .“ (rukopis *Život nebyl sen*)

Jak sám Nor charakterizoval svůj román v průvodním autorském vyjádření adresovaném vedení ústředního českého literárního nakladatelství a Svazu čs. spisovatelů? Především se ho snažil zasadit do dobových souvislostí, dovolával se aktuálních publicistických premis, připomínal i nové či novátorské tendence v sovětské literatuře - a je charakteristické, že hovořil v této souvislosti především o Viktoru Někrasovovi a Valentinu Ovečkinovi, nikoli již o tehdejší „senzaci“ tzv. nové sovětské prózy, tj. o publicisticky zacíleném, společensky neobyčejně kritickém neorealistickém románu Vladimíra Dudinceva *Nejen chlebem*, který tenkrát tolik pobouřil Chruščov a který nebyl nikdy do češtiny přeložen. S tímto románem má totiž Norova *Cesta k socialismu* celou řadu společných rysů.

V této souvislosti A. C. Nor mimo jiné uvádí: „Měl jsem v úmyslu napsat román negativní, nikoli však nepřátelský. Události v Maďarsku však mi ukazují, že výstražné vylíčení negativních typů nebudou někteří mezi vámi přijímat tak, jak by je patrně přijali ještě na podzim 1956. Já jsem tudíž dokončil román tak, jak jsem jej koncipoval už v roce 1953.

Vedle některých nesporně kladných typů líčí tedy můj román převážně typy negativní, destruktivní, škodící dnešnímu životu, a tím i dnešnímu společenskému zřízení, a pranýřuje takové typy. Je to tedy román především o negativních typech. Takový román v dnešní české literatuře doposud napsán ani vydán nebyl.

Kdybych chtěl také líčit život tak, jak jej líčí kromě velmi vzácných výjimek celá současná česká literatura, musel bych lakovat život narůžovo, jak se to dělalo doposud. Patrně bych to po řemeslné stránce spisovatelského umění také dovedl, ale vyhnul bych se životní pravdě. Nechci pěstovat literaturu únikovou volbou námětů z dávné minulosti. Spisovatel má vždy, i v dnešní době a v té zejména, vidět především současnost a vyjadřovat svůj vztah k ní. Vyznávám, že spisovatel je a má být opravdu svědomím doby. A dnešní spisovatelé přestali snad už téměř všichni tímto svědectvím doby být.

Nejsem oficiální spisovatel a vidím také rub života, jeho stinné stránky, dnes skrývané nebo i popírané anebo aspoň takové, že se o nich raději mlčí. Že však jen „kladné“ typy ze života nestačí, lze ostatně vidět i v dnešní sovětské literatuře (Ovečkin, Někrasov, *V rodném městě*). Kladné typy nacházejí nejen tam, kde se doposud vždy hledaly a našly, tj. mezi příslušníky strany. Utajováním se zlo nikdy nenapraví. Chyby se musejí pranýřovat a odstraňovat. Proto je také já ve svém románu vytýkám na typech špatných lidí, stavím na pranýř také takové členy strany, kteří v každé výtce, v každém kritickém hlasu, v každém náznaku opozice vidí ihned čin nepřátelský, protistátní. „(Srov. rukopis *Život nebyl sen*.)

Jaké byly další osudy Norova románu? Jan Pilař, který v dubnu 1959 nastoupil v nakladatelství Československý spisovatel jako jeho nový ředitel, požádal o posouzení rukopisu tři lektory - A. M. Píšu, Jana Otčenáška a Josefa Vohryzka, kmenového kritika Května. Jejich stanoviska byla vesměs totožná: román by podle jejich úsudku v tehdejší době v žádném případě politicky neobstál. Otčenášek radil Norovi, aby z materiálu použitého pro *Cestu k socialismu* vytvořil tři samostatné romány, načež mu vytkl, že v díle shromáždil všechny možné pomluvy, které kdy slyšel o komunistech - a že má ve své próze jen negativní typy. Také Vohryzek tvrdil, že Norův román nemá takové kvality, jaké má současná literatura - tj. prozaická produkce z let 1957-1958, o jejichž hodnotách by se dalo i z pohledu tehdejších čtenářů velmi dlouho a velice účinně pochybovat. A tak byl rukopis autorovi vrácen a na sklonku „doby Května“ zůstalo pouze u marného pokusu ho vydat.

Teprve v polovině šedesátých let A. M. Píša při náhodném setkání Nora upozornil, že „doba“ zraje pro publikaci jeho románu - a také Otčenášek posléze připustil, že „doba“ se prý mění tak radikálně, že by snad ani nebyl Norův román považován za nějak radikální. Chyběla by mu ovšem čtenářská aktuálnost let padesátých, nicméně by prý - zjara 1968 - podle Otčenáška dokumentárně určitě působil naprosto věrohodně. Román si tehdy vyžádal Ladislav Fikar, nový ředitel Čs. spisovatele, s vydáním však váhal také on. Na základě lektorského vyjádření A. M. Píši A. C. Nor román značně zkrátil; celkem z románu vyškrtal 132 stran. Posléze však Fikar předal po srpnu 1968 rukopis do nakladatelství Melantrich (to už byla próza s konečnou platností přejmenována na *Záleží na lidech*). Jeho šéfredaktor Karel Houba však po Norovi vyžadoval dodatečné redukce a úpravy, a tak spisovatel došel k závěru, že „vydat takový kritický román z let padesátých, jež tehdy teprve hrozila opakováním, a pak se vlastně znovu opakovala v odlice ještě drastičtější v letech sedmdesátých, bylo nemyslitelné a přímo absurdní“ (srov. rukopis *Život nebyl sen*) - a od úmyslu vydat román překřtěný na *Záleží na lidech* nakonec upustil. Kniha již zůstala nevydána a nenašla štěstí u nakladatelů ani po roce 1989. To již ovšem jeho tvůrce nebyl tři roky mezi živými.

Svůj nevydaný román A. C. Nor v podtitulu označil za *román-referát* a pokusil se tu vytvořit žánrový hybrid na rozhraní románové psychologické epiky a publicistické reportáže. Hodlal tu důkladně oddělit jednotlivé sféry společenského a soukromého života a v souladu s tím také pojmenoval jednotlivé kapitoly podle prostředí, které zevrubně popisuje

(například Podnik, Rodina, Brigáda, Výroba, Pohraničí), a tam, kde se tyto sféry protínají a prostupují, se kapitoly nazývají kupříkladu Podnik a rodina, Škola a rodina atp. A. C. Nor v nich analyzuje zejména psychologii nové doby a dochází k obrazu citového a mravního marasmu, jež v zemi zavládl. Příčiny tohoto neutěšeného stavu spatřoval spisovatel mimo jiné v rozpadu tradičních rodinných vztahů, v rozleptání homogenních enkláv humanitní a technické inteligence, jejíž příslušníci museli nedobrovolně odejít do nekvalifikovaných zaměstnání, tj. vlastně na nucené práce. Za velké neštěstí pokládá Nor například vynucený nástup žen do zaměstnaneckých poměrů: i to oslabovalo psychickou stabilitu individua tváří v tvář soukolí nového systému, v němž prozaik Nor shledává delikty nejotřesnější. Napsat tolik nekompromisních slov na adresu nové mocenské garnitury a chtít je knižně vydat - to představovalo v letech 1954-1957, kdy román vznikal, skutečně nanejvýš srdnatý čin. A to ještě Nor všechny své verdikty dokládal a ilustroval náležitými příklady z každodenní praxe, ať se to týkalo například pronásledování dětí ve školách a jejich štvání proti rodičům, či zavedení hyperbyrokratického systému i na těch pracovištích, v nichž byla tato opatření naprosto nevhodná.

A. C. Nor ve svém románovém dokumentu záměrně zdůrazňuje rovinu každodennosti, orientuje se na prožitky a zážitky z všedních dnů svých hrdinů, zpravidla spjaté s některými banálními, zároveň však dějově či psychologicky vyhocenými situacemi v jejich zaměstnání - pokaždé však s takovými, které přes svou faktickou titěrnost mohly způsobit ztroskotání dosavadní životní dráhy hrdinů. Ti se tu potýkají například s praxí podnikových plenárek, s bezradností středních vedoucích kádrů, se zavedením píchaček či s agitací na údajně dobrovolné pracovní brigády. Tzv. všední den se přitom stává jediným časoprostorem, do něhož mají Norovi hrdinové přístup: od všeho ostatního jsou jako by oddělení neproniknutelnou zdí a jejich vztah k dějinnosti jim stále víc splývá s každodenností, a to i s jejími nezbytnými hranicemi, vyplývajícími ze zúžení zorného úhlu a veškeré životní filozofie postav. Ona *cesta k socialismu* se z Norova pohledu skutečně jeví jako cesta tmou, jako slepá ulička, přičemž na konci nekonečného koloběhu všedních pracovních dnů nečeká žádný den nevšední.

Přes autorovu neslitovnou a nekompromisní kritiku amorálních, řodosobněných poměrů, v nichž žijí jeho hrdinové, je tento „protisocialistický“ román napsán převážně z liberálních pozic, nepřekračuje hranice dobové-liberalistické kritiky, charakteristické pro „dobu Května“. Možná jde o záměrný pokus, jak dosáhnout i za cenu kompromisů žádoucího vydání knihy, anebo se zde projevilo předválečné levicové spisovatelovo politické přesvědčení. V souladu s prvním pojmenováním knihy se *Cesta k socialismu* ještě Norovi neztotožňovala s pesimistickou *cestou tmou*. Vychází totiž z rozšířené dobové alternativy, podle níž socialismus jako společenský systém není špatný, ba naopak, ale jeho faktické uskutečňování je svěřeno lidem, jejichž morální a psychologické vlastnosti jsou v evidentním rozporu s proklamovanými kvalitami nositelů ideálu světlých a zářných zítřků. Nor přichází - což nikterak nesnižuje jeho dobovou občanskou a uměleckou srdnatost - s dokumentární románovou obdobou osvěcenského žánru *Fürstenspiegel*: po vzoru někdejší didaktické literatury nastává novým vládcům kritické zrcadlo, aby se „konstruktivně“ poučili, jak z pohledu zdola, z pohledu obyčejných lidí a nahlíženo prizmatem jejich všedních dnů vládnout nemají a jak mají zjednat náležitou nápravu. Norův román nakonec do určité míry přímo vyznívá jako návod, s jakými lidmi a jakým způsobem se může v praxi, nejen v teorii, uskutečňovat vytyčený společenský ideál. Do čela podniku je v jeho knize - v čase změn, tedy v čase Května, tj. po roce 1956 - dosazen poctivý a bezúhonný řadový komunista, dosavadní brigádní referent Patka, který se po tragickém úmrtí svých dětí dobrovolně „přihlásil do pohraničí“ - a také kvůli svému tzv. čistému štítu byl vytipován za nového ředitele a záhy jmenován do funkce, když už nastal čas nevyhnutelné, byť jen částečné kádrové obměny.

Poctivec a idealista Patka se v závěru Norovy prózy vrací do Prahy a pouští se do výkonu ředitelské funkce: záleží přece na lidech a na cestě k socialismu mají společnost vést takoví charakterní lidé jako Patka, nikoli ti, kteří podle A. C. Nora budují socialismus s mnoha kapitalistickými přežitky. Jak už to u podobných knih tepajících dobovou morální problematiku bývá, také u *Cesty k socialismu* je její žalující, kritická část románového rukopisu mnohem přesvědčivější než instruktážní a moralizující pasáže, v nichž Nor nechtěně zpodobil klasický moment příchodu „kladného hrdiny“, v jehož osobě vítězí dobro, a země, vedená lidmi jako on, se může dostat z nejhorsího. Byla to však umělá teze: právě všední den coby základní symbol společenské a lidské autenticity způsobuje a ještě způsobí Norovu kladnému hrdinovi Patkovi - charakterizovanému přídomkem „takový hodný člověk a soudruh“ - určitě i v dalších letech nejvíce starostí. Toto poznání zřejmě záhy přivedlo Nora k novému pojmenování jeho *románu-referátu* jako *Cesta tmou* - ale i k tomu, že jeho dílo po následujících autorských zásazích po myšlenkové stránce vyznívá jakoby do ztracena. Román má publicisticky otevřený konec, vzatý z onoho všedního dne, v němž pravda každodennosti vítězí nad přitažlivou pravdou utopické společenské ideje. „Život se skládá z těch denních maličkostí, a ty nám socialismus bere a neumí nahradit,“ konstatuje se v závěru románu. Tím se *de facto* vyvrací také autorova teze, že všechno - jako posléze v osmdesátých letech za tzv. přestavby - záleží jen na lidech, tj. na tuctových, každodenních lidských kolečkách a šroubečcích společenského systému.

Skutečnost, že reformisticky koncipovaný román A. C. Nora *Cesta k socialismu*, v mnoha aspektech sice kategoricky kritický a neústupně pranýřující existující formy společenského života v padesátých letech, nemohl ani v liberálnějším ovzduší „doby Května“ vyjít, přesvědčivě dokládá, jaké nepřekročitelné hranice v kulturním životě v tehdejších letech ještě existovaly. Dnes tento *román-referát* představuje především literární, beletristický dokument společenskokritických tendencí v české literatuře druhé poloviny padesátých let, jakož i důkaz, že též v prozaické tvorbě sílilo směřování k reflektování a metaforickému nazírání nové společenské reality prostřednictvím příklonu k poetice všedního dne. Celou řadu konkrétních reálií ze svého románu spisovatel ostatně uplatnil po šestnácti letech ve svých pamětech *Život nebyl sen*, v nichž se fakta z jeho života v padesátých letech stala objektem memoárových reminiscencí. Koneckonců rovněž svou životní a literární dráhu spisovatel A. C. Nor popisuje - jak vyplývá již z jejich názvu - skutečně nikoli jako sen, nýbrž jako jediný, dlouhý, zdánlivě nikdy nekončící a naprosto nepoetický všední den.

Ivo Harák

Básnické juvenilie Milana Kundery

„K tomu, co by se dalo nazvat mým dílem, podle mne nepatří: 1. co je nezralé (juvenilní), 2. co je nezdařené, 3. co je pouze příležitostné. - Co je nezralé: všechny hudební skladby (...); veškerá poezie (...): kolem mých osmadvaceti let mi náhle, radikálně a naprosto odpadla od srdce.“ To píše v Poznámce autora k pátému vydání svého románu *Žert* v brněnském nakladatelství Atlantis v roce 1991 Milan Kundera.

Ideologémy sugerujícími čas „bitevních polí v nás“ české poezie let padesátých (bitvy, meč, srdce, orloj, polnice, boj, hrud', žebra, píseň, vítězství, bitva - beze mne vyhraná!) a častými obměnami motivu praporu či vlajky staví se první z básnických knížek výše jmenovaného autora do jednoho šiku s těmi, z nichž Antonín Brousek vybíral do svých Podivuhodných kouzelníků. Nicméně v souvislosti s Milanem Kunderou bychom měli spíše hovořit o „bitevním poli v sobě“, neboť tento autor do dobových politických mýtů vplétá nikoliv osud kolektivní, nýbrž individuální lidskou existenci. Problematické přitom je zapojení osobního a skrze ně i čehosi hlubinnějšího (říkejme tomu třeba setrvání v řádu) do souřadnic ideologických, ideologického boje. Nikoliv politické je estetizováno a intimizováno individuálním existenciálním prožitkem, nýbrž osobní se stává pouhým nástrojem, „an sich“ nepodstatným, nutně veřejným (v osobě toho, jenž s nástroji manipuluje, ve způsobu manipulace, manipulovaném předmětu i účelu, výsledku těchto úkonů): „Drží ji za ruku. Stařenka šťastna je náhle, / vesele cupitá s ním dále po mezi. / A náhle se jí líbí jeho rudý šátek / a náhle vůbec nic ji nemrzí.“ (Stařenka)

Datem svého vydání, rokem 1953, spadá Kunderova první sbírka - *Člověk zahrada širá* - do vrcholného období boje se „slánštinou“ (nejen v literatuře) a zároveň na počátek „tání“. Bojuje se v ní proti frázi, nutno ovšem podotknouti, že tento boj děje se tu ve jménu fráze, frází: „Vy, které na kříž frází / by chtěli přikovat, / volejte, křičte: Člověk / je nekonečný sad.“

Objevíme zde hned dva závažnější motivy, které jsou rozesety, variovány a rozvíjeny téměř v celé knize: jednak motiv sakrální (kříž - v našem případě kříž frází) a jednak motiv přírodní (sad - „...člověk / je nekonečný sad.“) Do blízkosti prvního z motivů zajisté zařadíme i slova jako srdce, víra, duše, do blízkosti toho druhého slůvka příroda, strom... Není náhodou, že první slova jsou často spjata v jednom verši (ve stejném smyslu) s těmi druhými: „Kritika, soudruzi, znamená / vědět, že duše člověka jak příroda je širá“; „Rozepívejte, básníci, celou svou širokou duši“; „Je-li vaše hrud' socialistickou vírou naplněná.“

Ano, víra lyrického subjektu je vírou socialistickou. Jeho náboženství je náboženstvím bez boha. Bez boha? „...tam za Stalinem leťte, / mí ptáci ohniví!“ - ne tedy tak docela...

Zdá se, že výše naznačeným způsobem sakralizace fyzického má být i čtenář sponzorována skutečnost metafyzická, tedy i mytická (o čemž, domnívám se, svědčí právě ono sepětí sakrálních motivů s přírodními). Jde však o mýtus pohříchu profánní; nikoliv střípky byvšího řádu zřené sítím času a scelené elipsou umění, nýbrž zcela záměrná a vědomá sakralizace, estetizace a mytologizace dobových jevových souvislostí politických a ideologických. Z dobových rituálů snůška básnických mýtů...

Ba i tam, kde tvůrce na chvíli podlehne a prodlí nad mýty tradičními - ať již mýtem krajinným, ať již mýtem domova (zřeným v čase emocionálně vypjatém), jenž onen předchozí do sebe integruje (hvězdy nad rodnou chalupou, betlémská hvězda), aby tak nahlédl za roušku dobových doporučených estetických kánonů, je nucen - patrně autocenzurou - navrátit se do povolené reality uměleckého díla let padesátých: „Dnes já už vím, že je to zrada, / žít v sobě jen a sám“; „Soudruzi moji, já bez vás, / já bez vás nikdy už!“; „Od těch, kdož zradili, / i psi se odvracejte!“ - nemohl tušit, že za dvacet let měli by se psi odvracet také od něj...

Přiznejme, že básník Milan Kundera není zcela prost talentu. Projevuje jej v makrokompozici - provázaností motivů (již dříve mnou naznačenou) při jejich současné sémantické proměně (motiv sněhu, hvězdy, člověka-stromu...); souvztažnosti častokrátě sahají napříč celou Kunderovou sbírkou. Prosazují se však i v jednotlivých básních, zejména tam, kde pro svůj příměr autor volí souvislosti metonymické, nikoliv jen zjevné: „Vidím vás, maminky, jimž syni odrostli. / Jste náhle jako kůl, kterému stromek vzali.“ Anebo v obrazech jako z Halasových Starých žen: „žijete starý žal a staré radosti, / celé obrácené nazpátek,“ žel zborcených rázným nástupem synů: „Pojď se mnou, maminko, / a dříve se, kam jdu, / a nesni nazpátek, / sni se mnou, / dopředu!“ - ve verších prázdně rytmovaných, sémanticky vyprázdněných. Ostatně máme pocit, že takovými jsou mnohé z ozdob rozestých na stránkách knížky, spíše než skutečnému umění poplatné dobovému estetickému kánonu, definovanému ovšem ideologicky a politicky.

Táže-li se Milan Kundera na 206. stránce knihy Umění románu (1961): „Budujeme svým dílem nový řád umělecký i nový řád světa?“, nutno mu dnes odpovědět: Svou první knížkou - první: bohužel ne, druhé: bohužel ano.

Člověk se odpradáva snaží vertikálou mýtu vyvzdorovat si trvání rodu na horizontále časnosti: Toto trvání je však možné toliko v průsečíku - odtud i mýtus křesťanský. Tam, kde má časnost být povýšena na sakrosanktum povahy vertikální, celá stavba se záhy zřítí.

Rozsáhlá básnická skladba Milana Kundery Poslední máj (1. vydání v roce 1955) vykresluje osud českého a komunistického národního hrdiny Julia Fučíka na sémantickém pozadí (závěru) mýtu faustovského: pokoušený se setkává s pokušelem i pokušením - dosíci se existence věčné (věčné existence fyzické; v našem případě pouze jejího prodloužení (za dodržení jistých tabu: nutné loajality k říši). Komisaři Böhmovi připadla role Mefista; leč Fučík - věren tak (upravenému) textu Reportáže psané na oprátce i dobovému kánonu - úlohu Fausta skutky (i slovy) popírá.

V básni objevíme ozvuky ještě dalších mýtů, sakrálních (trojího pokušení Kristova, poslední pokušení v Getsemanech) i profánních - „cítat“ z lidové písně imputuje do díla mýtus jánošíkovský, přerůstající později v předobraz SNP, májová příroda přináší s sebou celou řadu motivů erotických (tato záruka věčného trvání rodu je však - snad nejvíce ze všech Kunderových děl - v této knize ztlumena), nerudovský mýtus tradice (spjatý s motivem vína) nalézá se v sousedství máchovského mýtu země: „A zvolna nahýbá si sklenici / a srká víno, jako by v něm pil / svou zemi, šírou, mlčící, / kde jako chlapeček v obilí zabloudiv / a když v něm dlouho putoval, / usnul pod zlatým krovem žita. / Tu zemi, v níž si hrál, a cval / prchavých hodin nepočítal. / Tu zemi, jež ho chovala, / když chtělo se mu štkát, / tu zemi, jež ho přijde zas / pochovat, pochovat.“

„...celý vesmír Fučík objímá“ - dochází náhle k sémantickému zvratu -, ne už Fučík k zemi, ale země přichází k Fučíkovi: „že léta, jara patřít mu, / patřít mu měsíce, / že všechno volání / jabloně, děti, křoví / k němu, k němu utkají / jako k tatínkovi.“

K profanaci mýtu dochází tím, že je spjat s jednou konkrétní osobou jako jeho nositelem a zákonodárcem. Tato osoba však mýtus většinou osvědčuje pouze slovy (ve vnitřním monologu; vypjaté pasáže, sugerující napětí a děj, jsou psány jako dialog hlavních postav)

- a čtenáři až zatrne, kolik je zde frází dosvědčujících Fučíkovu neohroženost v předpokojí smrti. Nezbyvá než konstatovat, že všechny narážky na mýty tradiční mají patrně „zliterárnit“, „zumělečtit“ Kunderovo dílo; faustovského mýtu bylo využito částečně i po stránce látkové a kompoziční.

Hovoříme-li už o frázi, nutno říci, že maximum pasáží jen zdobných, okrasných, leč sémanticky notně vyprázdněných nalezneme v řeči autorské: „Ptáci pískali z té vlečky. / Otec jasmín do ní poslal / vonět všechny jasmíněčky.“ „A náhle záře! Zvony! Smích! / Prapory střech a šavle oken.“ Frázemi je poznamenán i obraz příštího osudu Böhmova: „A vidí náhle jako pod světlem, / jako pod tisíci reflektory, / že on sám, on, Böhm, / je na smrt chorý. / Že nikým není milován, / v nic nevěří, / že bude sám, že bude sám, / až smrt ho udeří, / že jeho život je jak jiskra, / jež zhasíná na slepé trati, / jiskra, na niž ani rzívá / pec si nechce vzpomínati, / že jasmín, jablonoň voňavá / rozkvétá, voní, dozrává / jen pro Fučíkův lid!“

Nu, ani Böhm věru není prost pokušení - aby o to více mohla vyniknout výše uvedená pasáž. Jde snad o pokušení padlých andělů? - „Ano! Když nic tu není věčné, / chci býti aspoň mocný nekonečně! / Jak loutky na prstech vést požáry a mrazy, / svět krví obarvit na růžový sad zkázy!“ - Většinou ovšem hraje roli pokušitele, Fučík pak pokoušeného: „Fučíku, co je nad život, / nad jeho světlo nádherné?“ „Je něco krásnějšího? Řekni! // A Fučík říká: Není... ne...“ Böhm ale chápe život úzce, „an sich“ - život je dominantou, vše ostatní (krásná májová příroda, láska...) atributem. Fučík přírodu, lásku - ba i život - chápe jako součást mýtu země. Může tedy Böhmovi („Vždyť smyslem života je jen tvůj život sám!“) oponovat: „...a my přece / budeme živi v stromech, v řece, / do trnů růží utečem se, / budeme všude v patách vám, / my osedláme uragán, / budem vás hlídat z drápů ptáků / i ze zobáků / vran!“ - emfáze se stupňuje, frází i dobových ideologických floskulí přibývá (viz motiv boj v první sbírce): „Palte do mne! Dobrá! / Až však k zemi padnu, / mou valašku zvednou / ruce kamarádů. / Nepřestane boj! // Ze sta pušek palte! / Ale vaše rány / ozvěnou se vrátí / od východní strany / jako hromů roj!“ - až po slévání mýtu ač literárního, tedy i skutečného, a mýtu jen chtěného v pasáži nechtěně komické: „holoubku, posle můj, / tu zemi pozdravuj, / tu zemi překrásnou, / kde Böhmů nebude!“ Ani Fučík ani Kundera nenalézají východiska ze zakletí fyzického způsobu existence - proto i „víra“ Fučíkova působí velmi nevěrojatně, jeho naděje jsou odkázány do oblasti literárních ornamentů. Mýtus, který měl být stvořen ze střípků skutečných mýtů starších, je příliš profánní a nevěrojatný na to, aby byl i skutečným. Více než o opravdovou literaturu jde tu o úlitbu bohům nad literaturou bdícím a na ni dohlížejícím.

Už jsem se zmínil, že marxleninský socialismus bývá zván též „náboženstvím bez boha“. Věřu, mnohé z jeho rituálů jsou příbuzné pohanickému kultu náboženskému. Včetně krvavých obětí. Jen oběťmi nelze však víru lidu uživit. Je třeba „světců“, ukazujících cestu ke spáse. Jejich panteon se ovšemže vytváří hagiografií. Nuže, zkusme se podívat na Kunderovu básnickou skladbu i takto. - Nenaplnuje snad dopodrobna požadavky kladené na legendy? Nenalzáme v ní slova charakteru sakrálního? Není i její struktura, včetně - pro světce-mučedníka obligátního - motivu mučení („Z hospůdky mládí do tmy cel / na zešlehaných chodidlech / pomalu Fučík odcházel“), jemuž světcova osoba nepodléhá, i motivu pokušení (jež se několikrát opakuje, vždy v podobě zesílené a vždy s týmž účinkem jako mučení) vevázána do těchto tradic?

Zdá se, že básník umně pracuje s tím, co je ve vědomí lidu dosud živé, aby na tomto pozadí vystavěl příběhy své, nové, na tradičním parazitující. Čím lépe, vkusněji a méně znatelně tak činí, tím větší jest jeho vina.

„Zlé jazyky (...) o něm tvrdí, že prý se jednou ve vínárníčce jednoduše vsadil, že bude za pár měsíců slavný - a sázku vyhrál, poema o Fučíkovi u mocných českého světa zabrala a Kundera měl od té doby všechny státní i stranické dveře otevřeny.“ (V. Novotný: Causa

Milan Kundera, Reflex 1990, č. 39.) - Nehledě na to, že moderní literární teorie pokládá za dominantní tendenci textu, nikoliv autorovu, lze jenom těžko těmito slovy Milana Kunderu omlouvat: je zlo spáchané v dobré víře potom větším hříchem než ono, jež jsme učinili skutkem v žertu?

Abych se přiznal, příliš na podobné pravdy nevěřím: V první sbírce je několik básní věnováno čelným osobnostem brněnského kulturního života (Adolfu Kroupovi, Janu Trefulkovi), druhá knížka byla vydána podruhé - roku 1961 v přepracovaném vydání. A s osobou Fučíkovou se Kundera vyrovnává ještě ve vnitřním monologu hlavního hrdiny svého prvního románu Žert (pokračujme v citování Poznámky autora: „...veškerá poezie (...) i s tím, co je v ní možná zajímavého, ale co ostatně přešlo jako motivický materiál do mých románů.“).

Jestliže z Posledního máje přechází do Kunderovy prózy postava Fučíkova, pak z patrně nejlepší a nejsilnější básnické knížky Monology (1. vydání 1957, 2. vydání 1964, 3. vydání 1965) budou to celé řetězce motivické, řada - v básni jen lehce nahozených - fabulačních linií. Ovšem: v poezii je milostný vztah brán ještě příliš vážně, aby se stával pouhou hrou. A když už i hrou, tedy nejspíše tragédií (třebasže někdy barvotiskovou), na rozdíl od tragikomických Směšných lásek. Katarze se čtenáři doposud nezapovídá...

Monology? Řeč může být také o intimních dramatech, tedy o dialozích. Se subjektem mlčícím sice, ale přítomným (alespoň ve vědomí druhého, alespoň v paměti - v paměti řeči). Dialozích, v nichž se reaguje na odstíny a nuance tohoto mlčení („...Jak mám tě chtít, / když stále jenom mlčíš bezcitně. / Nedotýkej se mne, nechci tě! / Kdybys aspoň jediné slůvko řekl! / Kdybys řekl aspoň jednu sladkou lež! / Pověz! Uvěřím ti! Všemu podřídím se!“), jímž se odpovídá. Mlčící druhý hlas... Ale bez něj? „Ale ty se mnou nebudeš nikdy spát. / Muž nerad usíná vedle ženy, ke které necítí lásku. / Co dělat. / Neumím bez tebe žít.“

Explicite vyplývá na povrch dialogičnost toliko sporadicky: tehdy, promlouvají-li k sobě v básni lyrické subjekty dva (např. v básni Všechno je prozrazeno, jsou spolu naposled). Latentně je její dialektická dvojpólnost přítomna vždy - též v Kunderou umně vysloveném paradoxu erotiky: „Nemohu s tebou žít. / Jsi příliš krásná.“ Dialog s sebou ovšem vedou mnohdy i dva zdánlivě si - ve svých promluvách - protilehlé subjekty (zpravidla téhož, nejen mluvnického rodu), např. v sousedních básních Nech rozžato a Zhasni. Dialog lze jemnějším uchem zaslechnout též ve vnitřním monologu dvou lyrických subjektů (Růže), nebo když je stylizován do podoby lidové písně (A tehdy potkalo Jana děvčátko a tázalo se ho...). Vedle této latentní, jen občas se na povrch projevující dialogičnosti (tedy: až do jevového) je monologičnost Monologů narušována také vstupy vyprávěčovými, referujícími o dějích vně i uvnitř subjektů (Past, Voják Urban).

Kundera jistěže není Platón, filozofické hloubky se dobírá zřídkakdy: „Kampak by utekl, / kdo prchá útěku? / Kterýma nohama / uteci vlastním / nohám?“ - Máme dojem, že autorovu snahou není předivem básně vyslovit celou tíhu mezilidského vztahu v uzlových bodech existence, ale že se snaží hledat materiál pro působivé umělecké ornamenty (Růže). Práce s jazykem („Touživou, živou, tklivou růží, / překrásnou růží pod vodou / a pro celý svět ztracenou.“) nenalézá odezvu v zapojení obdobných pasáží do celkové struktury básně.

Naznačili jsme již poněkud, že v této sbírce autor usiluje vyčistit politiku mezi řádky, ba za ně (od vydání k vydání usilovněji). Vzrůstá intimita veršů, násobená zdánlivým vyvážaním lyrických subjektů ze vztahů společenských. Cesta od kolektivu k jedinci (započatá Člověkem zahradou širou) zdá se dovršena. Jedinec zde stojí mimo kolektiv, maximálně si je ještě vědom vazeb-vztahů k obdobně postiženým jedincům; dech předchozích knížek - s jejich kvazipolitickými frázemi, mytologémi-ideologémi - sem zavane jen slabě: „Ať půjdeš do dále, kde bolest nebolí, / ať půjdeš do své těžké denní práce...“

„Že prý jsi od praporu zběh! / Že vše, cos dělal, myslel, řek / byly jen řeky přetvářek!

/ Když pro stranu jsi zdraví dal, / žes tím jen zmást chtěl bdělost strany! / Když jsi byl nadšený a žhavý, / že prý ses tím jen vysmíval!“ - Jest otázkou, měl-li na podobně konjunkturální verše (datované rokem 1956) právo ten, kdo ještě roku 1953 (třebas i jen v jediné básni) vzýval Stalina, a byl by tuto konjunkturu projevil v jediném opusu, Monologu o velkém spánku...

Návaznost na předchozí tvorbu nalezli bychom ještě v motivech návratů k domovu („Toho dne / kopce nad Svatkou / byly modřejší než jindy“) nebo v často se zde objevujícím motivu rostlinném („Smrt mne obejmě / v *jasmínu*, jenž kvete / na konci zahrady.“). Oproti předšlým sbírkám dochází k uvolnění rytmické osnovy, ubývá míst sémanticky vyprázdněných, i těch poplatných dobovému kulturněpolitickému úzu více než snaze o skutečné umění.

Vznikla tak kniha, za níž se její autor rozhodně nemusí stydět. Přesto nedává souhlas k jejímu dalšímu vydávání. Proč?

Vrátím se znovu k citované Poznámce autora: „Za nezdařené (...) pokládám i tři povídky z cyklu *Směšné lásky*.“ Jednou z nich byla i Já, truchlivý Bůh. Neboť z ní byly příliš cítit cizí vzory. Nuže?

Už mélickým patosem některých míst první Kunderova básnická sbírka připomene mi v místech, kde se subjekt autorových veršů navrácí domů v zimním čase, Samotín Ladislava Fikara. (Byltě tento redaktorem nakladatelství, které Milanu Kunderovi knížku vydalo.) Tento pocit ve mně sílí při četbě Monologů. Tam ovšem, kde Fikar svou kongeniální poezií poetizuje věk těsně předcházející věku dospělosti, zachycuje - věcněji a méně zdobně - verš Kunderův peripetie času nazrálého, aby nám dal ve svých sentimentálnějších - neboť více citově vypjatých - pasážích vzpomenout na výše zmíněnou inspiraci („Nechci tě, protože tě miluji, / protože mé tělo / je stádo ovcí divokých, jež nikdo neuhlídá!“ - Fikar: „Byla jsem jehňátko ještě. Pásla se na všem / a žasla.“) i na společné vzory („Já se ti umenším! Chceš? Budu jen děvčátko, jako pejsek, budu malá...“). K těm, jež v doslovu *Básník ze Samotína* k loňskému společnému vydání Fikarových děl Samotín a Kámen na hrob cituje J. Brabec (Sova, Rilke, Orten, Pasternak) bych přidal ještě Wolkra a mladého Seiferta. A také Šrámka a Tomana; Tomana pak u Kundery ještě více než u Fikara.

U Milana Kundery najdeme motýlí pel, křídlo motýla, chmýří pampelišky, modravou výšku, srdce-kaštan; který puká, strnulé kořeny do tebe zapuštěné... A báseň *První variace na smrt*, v níž by se zpovídala ta, která tak, žel, učinila už ve Fikarově *Dívce*, právě kdyby tak už neučinila v této básni - elegii. A najdeme tu i oddíl *Malý slovník naučný*, zatímco u Fikara: Na malou flétnu.

„Chtěla bych odtud odejít. / Někam, kde nejsou krásné ženy / a duchaplní muži, chtěla bych někam, / kde jsou jen obyčejní lidé! / Pojď. Budou tam pendlovky a stůl / a na něm suky veliké jak oči věrného psa. / Starý muž naleje nám mléko do dvou hrnků / a tichý, smírný hovor všem čela ověnění.“ - Zdánlivý příklon od dobových mýtů k poetizaci všedního dne je sbučasně - důrazem na ono uzlové v něm - odklonem... Kunderova poezie v *Monolozích* má se tedy k tvorbě básníků tzv. generace Května jako básně Fikarovy k tvorbě autorů ze Skupiny 42 (také příběhy, ale jiné, v jiném prostředí a o jiných osudech).

Byla tu řeč i o Jaroslavu Seifertovi. Inspiraci jeho tvorbou našli bychom u Kundery v motivech domova z první sbírky (jsou-li spjaty s motivy rostlinnými), motiv putování po Praze (u Kundery Fučíka s Böhmem) je nám dobře znám z protektorátní tvorby Jaroslava Seiferta (*Světlem oděná, Kamenný most*) - tamní erotická intimizace prostředí je ovšem ústrojněji zapojena do celku, celkového smyslu básně než u Milana Kundery v *Posledním máji*.

V *Monolozích* chybí Kunderovi metrická přísnost a přesnost Seifertova (se současným citem pro intonaci, melodiku verše), nezná též jeho zámlky a zkratky. Baladickému pokusu (Voják Urban) schází zase juvenilní Seifertovo zaujetí (ze *Samé lásky*) pro křiklavost tvorby

pololidové, kdy odvaha k barvotisku je skutečnou odvahou tvůrce: u Kundery zůstává jen patos, podporovaný seifertovsky rytmovaným veršem: „Na niti každý voják visí. / Drží ho na ní ruce čísi. / Drží ho ruce jeho ženy. / Když ho ty ruce upustí, / tu voják vykřikne a padá / a padá dlouhou propastí.“

„Jsou lásky překrutné, / pak vzdycháš do dlaně. / A končívají smutně / tak jako v románě.“ Nač Seifertovi stačí - jak vyplývá z uvedeného citátu - čtyřveršová strofa, k tomu potřebuje Milan Kundera prostoru značně více: „A cizí ženu nech si zdát. / Bláznivě začals ji mít rád. / Nech si zdát pokoj v hotelu, / v něm lože, svoji nevěru, / pak perón, rozmazaná ústa, / oči, jež vlaku nevěří, / a život, co ti po ní zůstal / jak dlouhá chodba bez dveří. // Tu ženu nech si sladce zdát / a neboj se, to jenom sad / vypráví ti divné zkazky. / Jen spi. Ty nemusíš se bát. / Jsi v náručí mé širé lásky.“ Toliko refrén je téměř týž. U Seiferta v básni Verše o růži čteme: „Ty tomu věříš? Nevím, snad! / A s touhle nadějí jdi spat.“ U Kundery pak v básni Ukolébavka, kterou zpívá žena svému muži: „Krabičku kostek? ... Ano...Snad.../ Miláčku, nemluv. Musíš spát.“; „Dvojnásob?... Sama? Ano... Snad... / Miláčku, nemluv. Musíš spát.“ U Seiferta „dialogizovaný“ refrén navozuje dojem neurčitosti, možnosti dvojího - dobrého i zlého - rozuzlení vztahu. Naděje zůstává... U Kundery se první, tedy variovaná, část refrénu vztahuje k předešlému textu, druhá vyvolává pocit podlehlosti, rezignace. Žena je si vědoma toho, co nechce zaslechnout. A mužův spánek jí poskytuje naději. Že také nezaslechně. Ještě zbývá odpuštění, byť vyplněné skepsí, skepsí naplno vítězí až ve Směšných láskách.

Milan Kundera měl zajisté plné právo nedat svolení k vydávání knih, v nichž ještě nepromluvil hlasem skutečně svým. Literární vědě nezbývá než mu připomenouti, že jejich autor se přesto zove Milan Kundera.

Drahomíra Vlašínová

Poezie Oldřicha Mikuláška v období Května (1955 - 1959)

V druhé polovině padesátých let vydal Oldřich Mikulášek čtyři básnické knihy: *Divoké kačeny* (1955), *Krajem táhne prašivec* (1957), *Ortely a milosti* (1958), *První obrázky* (1959). Do okruhu Května nepatřil, ale měl k němu blízko, nebo spíše mladí k němu. Konstatoval to i Milan Uhde v doslovu k výboru z Mikuláška *Orchestr v korunách* (1960): „...básník - vždy na počátku pouti, jak si sám napsal - znovu a znovu začíná. Že se dnes jeho poezie ocitá v blízkém sousedství snah mladých a nejmladších, je jistě radostně zákonité. Je to nejkrásnější bod tvůrčí dráhy, jaký si jen může zralý básník přát.“

Mikulášek, o generaci starší než básníci Května, prošel obdobným zaujetím pro „člověka docela všedního, docela nenápadného, docela anonymního“ (řečeno s Jindřichem Chalupecským) už o desetiletí před Květnem, na rozhraní války a míru. Jeho koncepce byla paralelní Skupině 42, i když se ani členem tohoto sdružení nestal. Avšak s Josefeňm Kainarem, Ivanem Blatným, Jiřím Kolářem a dalšími básníky této skupiny, činné v letech 1942 až 1948, má nemálo společného, především nesporný vliv existencialistického chápání života a lidského usilování. Jako „poezie všedního dne“, chce i Mikulášek „objevovat prostý, skutečný denní život a jeho pravdu“.

Vícekrát už konstatovala literární kritika (především Jan Petrmichl a Jiří Opelík), že Mikulášek je příkladem básníka-dialektika. Jeho dílo odkrývá stále napětí a vyrovnávání mezi zápořem a kladem, životem a smrtí, smíchem a slzami. Tráva figuruje jednou jako lože prvních lásek, jindy jako porost na hrobě. Smrt, viděná jako „černá múza“ básníková, ale i jako krutá faraonka či moudrý havran, dostává kromě tragického poslání i kontrastní - její tušení probouzí člověka z apatie a ukáže cenu života, který by neměl být brán jako zvyk, ale jako zavrať. Ne náhodou jedna z klíčových sbírek nese název založený na kontrastu: *Ortely a milosti*. A právě na záložce této sbírky, vydané 1958, čteme Mikuláškovu vyznání o poslání poezie: „Já bojuji proti cyničnosti, básnická práce v podstatě není nic jiného než zápas a obrana proti cynismu. Mám-li bojovat proti zlu, musím je poznat a pak vypočítat ze své vlastní zkušenosti, aby se o něm vědělo... Kdo nepoznal zlo, nemůže o něm psát, ani čelit mu, nemůže psát vůbec dnešní poezii, která žije ze střetání sil. Stejně tak, kdo nepoznal pesimismus, nemůže psát o skutečném optimismu. Optimismus není nic jiného než radost těžce vydobytá, to není radost jen tak hopsa-hejsa... Jako vzpouru proti netečnosti, proti automatickosti v člověku píšou své básně.“

Mikulášek dokázal vlastní žal i radost promítnout do světa, představit je jako jev obecný, týkající se všech. „Co platno člověku, / že srdce chrání pevný hrudní koš?“, čteme v básni *Chůze* (v oddíle *Ortely*). A tamtéž v básni *Výčitky*: „Láska je, když kráčíš do neštěstí / tak jistě, jako jistě vržou boty... / láska je, když nelze vypovědět... Když pouhým dechem / pouště se v nás šíří. / Když se chce nedýchat.“

Ani oddíl *Milosti* není bez rozporů a pochyb. Najdeme tu sice svěží a vděčnou oslavu jara

- báseň Jarní bubnování se závěrečnými verši: „Jediné měl jsem přání: ať stále zní mi / ono bubnování / a jaro nemíjí mne / nikdy!“, ale štěstí i neštěstí zůstává složitým způsobem propleteno a podmíněno, i do milostného citu proniká skepse (Všechno pomine / a všechno obolí - / i lidské city vroucí / ... tak jako pomine / zpěv lásky, krásy... - báseň Labutě). Také závěrečná báseň Co člověk má nevyhne se připomenutí pomíjivosti života, ale nad steskem a zklamáním vítězí v závěrečné sloce sepětí s druhými lidmi a chvála bytí:

Co člověk má? Jen osud snad
s osudem světa sepjatý.
A navždy tak je s lidmi spjat
paží i hlavou, srdcem, rty,
každým svým dechem, ba i snem,
vším, co je v něm, co člověk má,
vášnivým celým životem,
že se jak růže červená -
tím sadem rozvoněn a vzňat!

Mikuláškův optimismus znamená radost těžce vydobytou, a snad právě proto opravdovou a strhující. Jistě právem jej ocenil Jan Petrmichl: „Myslím, že málokdo v současné české lyrice dovede jako Mikulášek vzdávat takovou chválu životu, jeho šlávám, tvarům, barvám, požárům jeho lásek, sladkosti jeho chutnání. Mikulášková poezie těchto poloh je v plném slova smyslu dionýská, pohansky opojená a opojující. Tlukou v ní bubínky krve, uvolňuje z objetí úzkých límečků škrobenosti a konvence, obnažuje teplo pleti, osvobozuje ruce a nohy pro pohyb, smývá ze smyslů prach, avšak také ví a zná. Je moderní a současná tím, jak překonává skepsi soudobé civilizace, jíž byla sama raněna.“

A jakou poetiku si Mikulášek pro rozporný obraz světa a člověka v něm vytvořil? Především pracuje s určitými obrazovými kategoriemi, s pojmy, které procházejí jeho tvorbou a vracejí se znovu a znovu. K nim patří **krev, puls, havran, labuť** - a především **tráva**. Ta jako obraz houževnatosti, nezdolnosti objevuje se už v názvu sbírky z roku 1942 (Tráva se raduje) - báseň Tráva stojí v čele sbírky Divoké kačeny, i závěr básně Ortel (ze sbírky Ortely a milosti) zní: „Ta nejsmutnější tráva / šumí na hrobech.“

Druhým výrazným rysem Mikuláškovy poetiky je dějovost, jeho lyrika se neobejde bez procesu, konfliktu, toku. V jeho poezii sehrává významnou roli sloveso, vyjadřující vnitřní napětí. Odmítá prostý sled obrazů, výčty, mechanické řazení jevů. Mezi charakteristické znaky Mikuláškovy poezie patří i vložené parafráze lidových písní - např. v citované už básni Tráva čteme dvě kurzívou vysázené varianty na lidový popěvek - *Ach, žalo děvče, žalo trávu a Ej, u Hradišťa na trávníčku*.

Jiří Opelík (ve sborníku Jak číst poezii) charakterizuje Mikuláškovu tvorbu jako poezii point a vztahů - a upozornil také na roli, jakou v ní hraje pomlčka, nejdůležitější větné znaménko, členící báseň na dvě základní části.

Ale dovedně využívá básník i paradoxu a aforismu - připomeňme alespoň proslulý verš: „Má jediná! A jako každá jiná! Má každá!“ Ten už ovšem pochází ze sbírky První obrázky (1959), která je ve znamení hutnosti, miniatury, vystižení nálad, prchavých pocitů i zamýšlení nad životem.

Typická je však pro většinu Mikuláškovy tvorby záliba v rozsáhlých větných celcích. Např. báseň Slavnost z Ortelů a milostí má 41 veršů - a všechny zaplňuje jediné souvětí. Jako spojovacího prvku je občas využito opakování slov na začátku veršů (anafory), např. ve Slavnosti se desetkrát opakuje spojka **když**, v Prvních obrázcích zase spojka **než**.

Je čas k shrnutí: Většinou se za první výrazný vrchol Mikuláškovy tvorby považuje sbírka

Pulsy z roku 1946. Z období, v němž vycházel časopis Květen, vyzdvihují se po právu jednak Divoké kačeny, jednak Ortely a milosti jako trvale platné stupně básníkovy vývoje. Mikulášek se tehdy blížil padesátinám, jeho kvality byly obecně uznávány, i když občas zazněly na jeho adresu výtky subjektivismu či individualismu. V této etapě dozrál k osobitosti. Zůstal obdivovatelem poezie Halasovy a Holanovy, šel však svou, neprošlapanou cestou a zařadil se mezi špičkové tvůrce naší lyriky. Básníci sdružení kolem časopisu Květen mu vděčí za nejeden impuls k aktuálnosti a nekonvenčnosti lyrického vyjádření.

Antonín Satke

Ztracené a obnovované cesty v tvorbě Františka Lazeckého

Básnická tvorba Františka Lazeckého (narozen 18. 8. 1905 v Tísku u Opavy, zemřel 16.11.1984 v Praze) byla v letech, k nimž se vztahuje většina příspěvků na této konferenci, stále ještě odstrčena a o básníkovi samém tehdy jako by se nevědělo. Ostatně nebyl v čtyřicetileté totalitní opuštěnosti a duchovní trýzni sám, mnozí jemu blízcí platili ještě krvavější daň. Jeho dílo není jako celek ještě zhodnoceno a není to ani možné, protože značná část jeho veršovaných a prozaických prací dosud nebyla vydána tiskem. Nejobsáhlejší analýza jeho tvorby z meziválečného období a prvních dvou poválečných let pochází od Vladimíra Stupky v doslovu k Lazeckého sbírce *Bratr svět* (1947), menší studie je pak od Jaromíra Hořce, rovněž z doslovu, a to k dvěma Lazeckého rozměrnějším básním *Večeře u kata* a *Noční procházka s Falstaffem*, vydaným v jednom svazčku v Mnichově v roce 1988. Obě statě přijímají jeho odkaz dost bez výhrad.

Lazeckého básnické dílo, bereme-li je v úvahu v úplnosti, tedy i sbírky veršů a prózy dosud nevydané, je značně rozsáhlé - informoval o tom před třemi lety Jiří Urbanec, jenž se probíral jeho rukopisnou pozůstalostí - a bude je třeba náležitě zhodnotit.¹

V jeho tvorbě je možno vymezit určité časové mezníky, ale ne snad podle nějakého časového vyzrání, protože duchovní poloha básníka má svůj základ v pevné náboženské víře a zde nebylo co měnit. Druhá světová válka znamená i pro něho jistý posun v tematickém obzoru jeho lyriky - až do posledních válečných let to byl převážně básník hymnických veršů -, v poválečných verších se objevují témata obecnějšího charakteru, jsou blíže každodennosti, ale jeho verše nikdy nejsou bez duchovního prolnutí. Někdy se u něho také mluví o období pohádkové tvorby pro děti, ale ta jen z nouze přerušuje čtyřicetileté období mlčení: Lazecký, jako jiní básníci náboženské a duchovní ražby, nemohl dlouhodobě publikovat, kromě krátkého období dvou let, kdy ještě doznávaly ohlasy pražského jara. Ani zde se nechceme podrobně zabývat tvorbou Lazeckého, nýbrž zastavit se u několika sbírek, vytyčujících milníky jeho tvůrčích cest.

V první sbírce *Krutá chemie* (1930) nalezneme určité spojitosti s rodokmenem Otokara Březiny, ale je to patrnější více v širokém veršovém rozměru. Už název sbírky napovídá, že básník, zasažen tvrdostí tohoto světa, se chce dobrat ke Světlu, což ve světě chaosu, do něhož spěje stále rychlejšími kroky jeho doba, není nikterak lehké. V křečovitě tvrdém verši, jenž má většinou nepravidelný rytmus, ztrácí často rým svoji estetickou funkci a také asonance, která zde není řídká, je nezvučná a nepůsobivá. V *Křížích* (1934) se sice ozve březinovská motivace bolesti a lásky, ale hymny Lazeckého mají jeho vlastní sílu i vroucnost děků, jimiž oslavuje Boha, jenž posílá sem člověku svého Anděla lásky, aby jej vytrhl i ze chřtánu

1) Časopis Slezského muzea, řada B, 39, 1990, č.1, str. 60n.

Satana. Zde poprvé staví proti andělu satana, „anděla oblundného“, jemuž nezbude nic, než aby velebil Boha, „byl zemi bičoval a nevzýval nic než muku“. Verš má pravidelný rytmus, nemá tak široký rozměr a také estetická funkce rýmu se dostává do popředí. To nelze říci už o další sbírce veršů *Odění královské* (1937), v níž příliš přetřeseným patosem básník chtěl vzdát poctu postavám českých světců, kteří vytvářeli duchovní harmonii českých dějin, a spojit se s nimi v oslavných hymnických zpěvech na českou zem.

Od složitých, až nepřehledně hymnicky vystavěných veršů poslední sbírky se podstatně liší dvacetistofická skladba *Vězeň*, vydaná v roce 1940, řadící se jako doznění k řadě sbírek vytvořených našimi básníky v roce máchovského výročí. Lazecký si zde vzal za základ strofy v podstatě strofický útvar Poeova Havrana (bez refrénu) a formou parafráze druhého zpěvu Máchova *Máje* rozvíjí monolog vězně, člověka zapuzeného, v pojetí básníkově uvrženého vinou a hříchem až na pokraj propasti. Autor nechává projít svého opuštěného hrdinu mukami, kterými se trápí i Máchův hrdina, ale Lazeckého vězeň ví, že si vše zavinil svým nezkrotným a marnivým životem. Zjevuje se mu ďábel jako plaz a v obrazech, jež si v ničem nezadají s barokní představivostí výtvarných tvůrců, mu ukazuje, co jej čeká. Hrdina, drcen přízrakem satana, úzkostným hlasem naplněným lítostí nad promarněným životem se s pláčem kaje: „V nic jsem proměnil tvé věno, / opustit mně přisouzeno, / domove, tvůj sladký klín, / nadarmo tvé harfy znějí, / hoří vstříc a beznadějí / jde tvůj marnotratný syn.“ Přivolává shůry slaboulinký paprsek milosti Světla a v poslední chvíli se zachraňuje erbenovsky spásnou myšlenkou ze závěru Svatebních košil: „křížem, jímž mne žehnávala / matka, když mne kolébala / v klíně dětství nevinném“. Není zde nic přetaženého, ani v nestvůrných obrazech rozevírající se geheny, verš je plynulý, rým neotřelý. Jistěže asociace s Poeovým Havranem není náhodná, ale není zde nic otrockého, je to z Lazeckého prvního tvůrčího období skladba zanechávající nejhlubší dojem.

K *Vězni* přidružil autor tři básně (*Tři noci*), k nimž se zřejmě inspiroval staroruským skládáním *Životopis* protopopa Avvakuma. V první, nešťastnější, jde o zrození pýchy v člověku, jenž ve snu byl uštknut hadem - opět satanem - a ten vlil do něho počátek pýchy a všeho zla; v druhé vyslovuje člověk prosbu, aby mu Bůh odňal vše, nač on byl pyšný; v třetí, selankovitě, je díkuvzdání až příliš bezstarostně pojaté.

Autor se nesnadno zbavoval hymnické šifry, která s sebou někdy přinášela popisnost a rétoričnost. Jímí jsou zčásti poznamenány delší pláče nad odchodem blízkých přátel (*Malé rekviem*, 1944), a ještě později se občas najdou v jeho poezii místa verbalistní, významově prázdná, např. v poemě o životě Antonína Dvořáka (*Má paní hudba*, 1970; napsána byla koncem padesátých let).

Dva roky po válce vychází Lazeckého sbírka básní z doby okupace i z prvních poválečných let pod názvem *Bratr svět* (1947). Není to poezie velkých zítřků, ani ne vždy poezie meditativní, básník se v ní přiklání k životu a věcem všedních dnů, okouzluje ho dítě, selská jizba, teplo domova, pokosené pole, ale v několika básních si uvědomuje moc a sílu slova, doznívá v nich i tragická nota válečných let. Jsou to v mnoha případech verše, v nichž jako by se autorovi reflexe vnucovala a promítala se do suchosti výrazu a někdy i násilného obrazu. Rétoričnost je v nich sice zkrocena, ale jeho verš víc promlouvá, méně zpívá. Lazecký zde naznačil, že v jeho poezii nastává jistý posun, ale že nebude směřovat jinam, kam směřovala zakrátko poezie mnohých pouňorových trubadúrů.

V předválečném období vydal Lazecký i dvě menší knihy esejů (*Pro mou zemi*, 1936 a *Vladaři*, 1938). I v nich je vášnivým hlasatelem křesťanského pohledu na život jedince a také osudy dějin svého národa viděl z tohoto zorného úhlu. Byl si vědom toho, že postavy světců nejsou nějakou mrtvou záležitostí mrtvé litery učebnic a knih, nýbrž živým svědectvím, a že stojí u každodenně se rodící skutečnosti, a má-li se národ svobodně rozvíjet a růst v nových pokoleních, že právě oni mu ukazují nejspolehlivější cestu. Viděl v blížící se pýše

hitlerismu smrtelné nebezpečí pro národ a vyřkl britký odsudek této pýchy v krátkém eseji o slovu „nikdy“ (soukromý tisk Nikdy, 1939). Lazecký nebyl typem umělce, který by psal lehkou hravou poezii nebo povídky pro rozptýlení čtenářů. Pokud se povídka u něho objevila, vždy obsahovala hlubší myšlenku. Takových je několik povídek, které v sobě skrývají např. symbolické sepětí s rodným krajem, s nímž se básník ve chvílích jeho bolestného odtržení od mateřské země v roce 1938 cítí zvlášť úzce spjat, nebo do nichž vepisuje své vize úzkosti z možného zatracení, ale i naději vykoupení (Studna v selském dvoře, 1939).

Po únoru 1948 Lazecký, jako mnoho jiných, nesměl publikovat. V článcích z posledních let se uvádí, že Lazecký v té době psal pohádky pro děti. Ani zde však nebyla situace s publikováním tak jednoduchá, jak by se zdálo. Usilovali jsme tehdy, aby alespoň mohl převyprávět něco z folklórních sběrů, které jsme shromažďovali při výzkumech ústní slovesnosti ve slezské oblasti. Příležitost se naskytla v roce 1960 při 40. výročí připojení Hlučínska k naší republice. Nakladatelská cenzura Státního nakladatelství dětské knihy bohužel však nechtěla připustit, aby Lazecký texty pohádek převyprávěl: vyhlédli si pro ten účel všem přijatelného Viléma Závadu. Teprve když on práci odmítl, byla nakonec Lazeckému svěřena. Bohužel byla to jen jediná menší knížka, kterou mohl autor připravit k tisku (Kaliny a maliny, 1960).² K pohádkám se opět mohl vrátit až po roce 1968, kdy se na chvíli vydavatelská situace stala lehčí. Lazecký tehdy v ostravském krajském nakladatelství vydal postupně čtyři knihy slezských pohádek a pověstí (Kvítko ze skleněné hory, 1972; je to rozšířená reedice Kaliny a maliny; Černá princezna a ptáček-konypáček, 1975; Sedm Janků a drak Sedmihlavec, 1977; Dukátová stařenka, 1983; doplňuje je knížka přebásněného veršovaného folklóru Malinový chodníček, 1979).

V jeho pohádkách se projevuje dynamika vyprávěného slova pohádkářů jinak než přímo z jejich úst, ba je v básníkově podání až příliš přetažena. Lazecký v nich vytvořil živou četbu ve spisovném jazyku s přiměřeným užitím nářečního lexika, také jeho věta je živě dynamická, básník měl rodné nářečí v krvi. Bohužel často - ve snaze vytvořit si svůj vlastní pohádkový styl - užívá, s výjimkou prvního svazku (Kaliny a maliny), určitých slovních a větných stereotypů, které se tak stávají nudným klišé. Zde se nedá mluvit o zdařilém estetickém záměru, jak je tomu při opakování celých pasáží v tzv. ornamentálním pohádkovém stylu, který známe např. z ruských lidových pohádek: jejich častý výskyt vyznívá u Lazeckého jako banalita (spojení typu „dívejte se nedívejte,“ „princ sem, princ tam,“ „měl-neměl“, „jak by ne“ aj., rovněž nadbytečné užívání zájmena ten). Tato vyježděná klišé se pak dostávají - spíš podvědomě než vědomě - do veršů vydávaných krajovými básníkovými přáteli jako drobné tisky. Přesto ale objemné svazky Lazeckého převyprávěných slezských pohádek jsou monumentálním dílem v současné dětské literatuře.

V krátkém období uvolnění po roce 1968 vydal Lazecký kromě uvedené poémy o Antonínu Dvořákoví dvě sbírky poezie, v nichž shrnul verše napsané v posledních letech. Obě vyšly roku 1971 (Hledání klíčů, Jenom vzlyk temnot). Jsou to verše zralého básníka, jenž se dívá zpět na svůj život, účtuje s tím, co čas a krutá léta odnesla. Reflexivní verše jsou blíže konkrétnosti a mají také větší váhu, nejsou patetické, je v nich výstraha, varující

2) Na tomto místě je třeba připomenout velkorysost V. Závady, jenž mi napsal, že on zpracovávat pohádky nebude a že by chtěl, aby už konečně mohl František Lazecký publikovat.

člověka současnosti před nebezpečím, naléhavost jeho hlasu často k nám promlouvá v druhé osobě - tak zvláště v posledním oddílu Hledání klíčů. Prorocký a varovný tón je sice spoután do pravidelnějšího rytmu verše - rým je i zde slabší stránkou autorovy veršové stavby -, ale cítíme, že básník by raději promlouval volnějším slovem.

Uvolněnější verš má druhá sbírka. Ve volném verši se obraznost Lazeckého snadněji rozpíná a z hloubky myšlenky pak vyrůstá delší veršový útvar, nikdy však už není tak dlouhý, jak tomu bylo v rozměrných hymnech prvních básnických sbírek. Lazecký patří k tomu typu básníků, u nichž je síla myšlenky povýšena nad meditaci, a ta má vždy své zakotvení v obecně lidských principech a i ty jsou závislé na Boží lásce. Z její nekonečnosti dovede autor vytěžit soucit třeba i pro Jidášovu zradu (Jidáš). Málokde jako v této básni se mu podařilo ve zkratce obsáhnout velké téma zrady, zklamání, ubohosti a soucitu. Nebo zdánlivě strohé téma, jakým je snaha přemoci bolest v lidském srdci, kde básník v řadě obrazů už už vidí marnost svého počínání: „jedl jsem oheň, měl jsem zuby ještě černější, / jedl jsem tmou, a hlad ve mně jen hořel / ...spolkl jsem bolest - náhle vybuchl plamínek naděje, / který nasytil všechny prostory ve mně“ (Měl jsem hlad). A opět je v této sbírce poslední báseň jako závěť naší době (Veselá společnost): Veselou společnost jsme tvořili my všichni, obec, národ, Evropa. Myšlenku jednoty vyslovil již básník ve svých esejích a spojoval ji vždy s jednotící myšlenkou křesťanské jednoty ve středověku. Zde ji přirovnává ke katedrále, v níž ani jediná cihla není utlačena, nebo dokonce oloupena o svou krásu, když zůstane tím, čím je. Alegoricky nám tuto jednotu představuje jako velký zpívající sbor, v němž všechny hlasy, i když se někdy přely a hádaly, byly v harmonické jednotě a navzájem se podpíraly. Najednou se však někomu zachtělo zpívat dvěma hlasy, což šlo jenom tak, že oloupil souseda o jeho vlastní hlas: a tu začala pře, blýskl nůž a začala se prolévat krev... Katedrála se bortila, ani dirigent na kůru nic nespravil. A básník končí naučením: „A tak každý z nás bloudí se svým kamenem, / s kamenem bývalé katedrály, / a marně hledá místo, / kde by mohla vzniknout nová katedrála. ...Až ji najdete, nezapomeňte, / že ji budete stavět na kostech mučedníků, / které povraždila bezstarostná společnost.“

V sedmdesátých a osmdesátých letech nastává opět v jeho básnické tvorbě dlouhé odmlčení, básník nemůže vydávat, ale to neznamená, že netvoří. Bohužel nemůžeme si prozatím udělat přehled o tom, co z veršů, které tehdy napsal, má hodnotu pravé poezie a co je napsáno už stárnoucím básníkem a co bylo pak příležitostně vydáváno amatérskými krajo- vými ochotníky v drobných tiscích. Většinou jsou to verše rétorické, nepřesvědčivě patetic- ké, v nichž se básník opakuje - co všechno a kolikrát nazývá obrazem tančící děvuchy; epiteta líbezný, panenský, spanilý se objevují na každém kroku, užívá v nich i opakujících se šablonovitě vytvářených sousloví-klíšé, která si zvykl tak často používat ve svých pohádkách.

A přece tehdy občas vytryskla najednou z básníkovy nitra báseň obdivuhodné síly. Když v první polovině sedmdesátých let byla v Praze na Národní třídě v salónu prodejny Československého spisovatele uspořádána výstava umělecké fotografie a mezi desítkami portrétů byla vystavena i fotografie Františka Lazeckého, autor výstavy měl básníkův portrét odstranit; tato fotografie byla nakonec mezi ostatními ponechána, avšak pod portrétem nesmělo být uvedeno básníkově jméno. Lazeckého tento nestoudný zásah inspiroval k napsání delší básně Pláč fotografií - autor výstavy ji vydal jako fotografickou novoročenku -, jež je mocnou vizí, v níž jako by byla souzena celá pokolení. Je to jakýsi apokalyptický výsek z fresky posledního soudu, odehrávajícího se u břehů podzemní řeky, která nemá začátku ani konce a na jejímž dně je vidět plno stříbrných mincí; zdá se, jako by byly raženy z vody, ukazuje se však, že jsou to lidské tváře, které do proudu řeky házejí zástupy lidí, odevšad se sem hrnoucích. Byly tam tváře z těch nejkrásnějších, ale i nejšerednějších, „které si drze přivlastnily všechno / tváře, které se bezstarostně nechaly oloupit o tu poslední vrásku“.

Všichni postávali na břehu v pláči, někteří v radostném, druzí v lítostném, a jiní pak v pláči, jenž byl „jedinou kletbou a zlořečením“. Někteří poznávali, že svou tvář malovali „andělským křídlem“, jiní, že ji „lftčili d'áblovým pudrem“, nejvíc však bylo těch, kteří ji „zkrášlovali a hyzdili obojí barvou“. Marně se ty tváře skrývaly pod „černavou řeku“, magické oko - symbol věčného Soudce - je znovu a znovu vyvolávalo z mrtvých. A básník se ptá: „Až já hodím do té černé řeky svou tvář / jaký pláč se potom zdvihne v mém srdci?“ Báseň má vzdáleně dobový podtext, ale básník dal ideji její nadčasovou platnost.

Událost s odstraněním svého jména pod fotografií alegorizoval Lazecký ještě jednou a neméně účinně, a to v povídce zarámované do kafkovsky laděného prostředí a nazvané Vrahova podobizna. Zde je vyslovena zajímavým způsobem nestvůrnost cenzury pojící se s mstivým postojem hrdiny, jenž ztělesňuje totalitní škrcení jakéhokoliv skutečně uměleckého projevu. (Povídka zůstala v rukopise.)

Úzkost a obavy, které autora provázely po celou řadu oněch temných čtyřiceti let, podnítily Lazeckého k napsání delší básně Večeře u kata (vydáno v Mnichově 1985). Je to opět protest proti oblundnému systému totality. Autor v ní hájí svobodu uměleckého projevu a polemizuje s katem o důsledcích násilného potlačování svobody vůbec. Básník je pozván katovým spolustolovníkem Falstaffem ke katovi na večeři. Falstaff je mluvčím tisíců průměrných pochlebujících prospěchářů, kteří si ve stínu podobných katanů naplňují své břicho a je jim zcela jedno, jakou to vlastně tito katané vyznávají filozofii - té Falstaff stejně nerozumí. Zpočátku to vlastně na dialog nevypadá, je to spíš něco jako estébácký výslech. Už vnější vzhled kata, jak jej básník sugestivně v několika verších vykreslil, má podobu „zparchantělého anděla sraženého odněkud na zem“, tedy satana, tak dobře známého z Lazeckého prvních sbírek. Jeho pohrdání básníky a vychloubání, že jeho sekyra právě dnes popravila pět takových „intelektuálních zločinců“, skrývají v sobě moc násilníků, jimž není radno odporovat. Toho si básník je vědom a kat mu dává svou převahu stále důrazněji najevo. Teprve v závěru básně je ve dvou delších pasážích vyslovena naplno - škoda, že až příliš didaktickým tónem - pravda básníková, i když se jí snaží kat vyvrátit zdánlivě přesvědčivým usvědčením („což nevidíš, kolik spisovatelů a básníků si bezostyšně obléká katovu kuklu?“), a básník odchází neporažen, třebaže mu kat hrozí, že se jeho bílá hlava objeví jednou pod jeho mečem („sněhy na hlavě potěšují i katův meč“), neboť básníková pravda není bez naděje („sněhy na hlavě krajiny / to znamená brzké jaro“).

Pokračováním tohoto básnického dialogu je rovněž delší báseň Noční procházka s Falstaffem, v níž jde opět o obnažení a odsouzení materialistického životního názoru většiny lidí, jimž komunistický režim chtěl požívačnost přisoudit jako neodstranitelnou etiketu. Báseň však je už jen rozmělněným prodloužením Večeře u kata.

František Lazecký je básník přemítavý, intelekt v jeho tvorbě má své důležité místo a někdy v úzkém sepětí s obrazným viděním vytváří tak verše i krátké prozaické formy silného uměleckého účinku, a to i tehdy, když chce vyjádřit úzkost a bolest člověka úpějícého pod drtivou tíhou totalitních vlád. Možnoým dojmem působí jeho básnické vize, ale i jeho povídky - ty zůstaly dosud v rukopisech - mají pečeť týchž básnických postupů. Aby však bylo možno udělat si podrobný obraz o této tvorbě, bude třeba prozkoumat autorovu literární pozůstalost a alespoň podstatné věci z ní vydat.

ČASOPIS KVĚTEN A JEHO DOBA
Sborník materiálů z literárněvědné konference
36. Bezručovy Opavy (15. - 16. 9.1993)
Vydal: Ústav pro českou literaturu v Praze
a Slezská univerzita v Opavě
Redaktor svazku: Bohumil Svozil
Sazba: Levap
Náklad 200 výtisků
1994
NEPRODEJNÍ INTERNÍ TISK

ISBN 80 - 85879 - 05 - 0

Ú
Č
S
L

Y 3934