

česká literatura  
a společnost  
v letech tání, kolotání  
a ...zklamání



# zlatá šedesátá

materiály z konference  
pořádané Ústavem  
pro českou literaturu AV ČR  
16. - 18. června 1999





česká literatura  
a společnost  
v letech tání, kolotání  
a ...zklamání



# zlatá šedesátá

materiály z konference  
pořádané Ústavem  
pro českou literaturu AV ČR  
16. - 18. června 1999

Česká literatura  
a společnost  
v letech 1945-1989  
... zkoumání



# zlata šedá

...  
...  
...

© Ústav pro českou literaturu AV ČR 2000  
ISBN 80-85 778-27-0

# 1. OBSAH

Tento sborník je věnovaný VLADIMÍRU MACUROVI, dlouholetému pracovníkovi a řediteli Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky. Byl to právě on, kdo zformuloval název konference, z jejichž příspěvků je sborník složen. Název, který v sobě zahrnuje všechny vrstvy, kulturněpolitické rozpory, česká traumata, mýto- tvorné nánosy i generační protikladná vnímání jednoho desetiletí. Na konci století se k šedesátým letům opět vracíme jako k jakémusi „hraničnímu“ období.

Literární vědec, historik, prozaik a překladatel VLADIMÍR MACURA se konání konference nedožil. Zemřel 17. dubna 1999.

R. D.





## I. OBSAH

- Jiří Brabec:** Estetická norma a historie literatury v totalitním systému ..... str. 11
- Helena Kosková:** Šedesátá léta - zlatý věk české prózy? ..... str. 19
- Anželina Penčeva:** Šedesátá léta jako text post factum - žití, využití a zneužití mýtu ..... str. 31
- Jiří Knapík:** K počátkům „tání“ v české kultuře 1951 - 1952 .. str. 42
- Rudolf Vévoda:** Mezi Seinou a Vislou. Kulturní politika v čase „tání“: polský model ..... str. 56
- Antonín Měšťan:** Z cizích luhů. Překlady do češtiny v 60. letech ..... str. 67
- Milan Jankovič:** Oživená tradice pražského strukturalismu ..... str. 72
- Vladimír Papoušek:** Názorové a umělecké diference v exilové literatuře na počátku 60. let ..... str. 82
- Michal Svatoš:** Studentské majálesy 60. let ..... str. 92
- Alexej Kusák:** Ke vzniku konference o Franzi Kafkovi v Liblicích v květnu 1963 ..... str. 103
- Michal Bauer:** Příprava V. sjezdu SČSS na základě jednání vedení sekretariátu SČSS v letech 1968-69 ..... str. 112
- Milan Jungmann:** Přispěly Literárky k svobodnějším poměrům? .. str. 121
- Tomáš Kubíček:** Myšlení o literatuře v prostředí českých literárních časopisů šedesátých let ..... str. 125
- Aleš Haman:** Proměny strukturních dominant v próze 60. let ... str. 137
- Marie Langerová:** Naivita (Dílo jako sebevražda) ..... str. 145

- Milan Suchomel:** Překročit práh nemožného (Věra Linhartová předtím a potom)..... str. 153
- Dobromir Grigorov:** Má žert krátké nohy?..... str. 158
- Blahoslav Dokoupil:** Motivická výstavba prvních próz Vladimíra Kórnera ..... str. 165
- Petr Komenda:** Kórnerova Písečná kosa ..... str. 173
- Jiří Staněk:** Z korespondence Jana Drdy..... str. 182
- Svatava Urbanová:** „Hra jako indikativ výrazovosti“ autorské pohádky..... str. 188
- Jaroslav Toman:** Šedesátá léta a dětská poezie ..... str. 197
- Petr A. Bílek:** Pár poznámek k principu variace jakožto prostředku konstruování fikčního světa v próze 60.let ..... str. 208
- Jan Dvořák:** Proměna výrazu (literární inspirace „nového filmu“ šedesátých let)..... str. 217
- Radka Denemarková:** „Bezpečné známosti“ (poznámky k typologii adaptačních a interpretačních postupů ve filmu 60.let)..... str. 224
- Stanislava Přádná:** Typologie filmových hrdinů nové vlny..... str. 237
- Ivan Klimeš:** Centrum a periferie ..... str. 250
- Vladimír Křivánek:** Struktura polyfonie v české poezii 60. let...str. 258
- Jiří Urbanec:** Básnický svět v debutech první poloviny 60. let.. str. 271
- Iva Málková:** Od Mrtvé vsi k Heinovským nocím (srovnání básnických skladeb Viktora Fischla a Karla Šiktance)..... str. 280
- Jaroslav Med:** Básník vnitřního exilu (Vladimír Vokolek)..... str. 289

**Jiří Svoboda:** Hanzlíkova poezie 60. let a její kritická reflexe ..... str. 294

**Bohuslav Hoffmann:** Zlaté desetiletí české zpívané (a recitované)  
poezie: Jiří Suchý ..... str. 301

**Ivo Harák:** Zatýkáni kosmického prachu ..... str. 314

**Zdeněk Kožmín:** Dominanty Holanovy lyriky 60.let ..... str. 321

**Petr Kučera:** Malé a velké věci v české a německé poezii  
šedesátých let ..... str. 327

**Vladimír Just:** Mýtus Semafor ..... str. 338

**Josef Herman:** Nazlátlá padesátá aneb Ke zrodu tzv. básnického  
dramatu ..... str. 346

**Eva Formánková:** Klímův svět mechanismu - české modelové  
drama ..... str. 352

**Pavel Pešta:** Několik poznámek k „tání“ v jihomoravském regionu -  
a jedna poznámka obecná navíc ..... str. 360

**Blanka Hemelíková:** Podíl humoru a satiry na diferenciaci  
literatury 60.let ..... str. 365

**Jaroslav Bouček:** Do vykotlané vrby - Historik  
Jan Slavík v 60.letech ..... str. 369

**Lubomír Machala:** Zlatá šedesátá (a zvláště pak osmašedesátý)  
v zrcadle „normalizační“ prózy ..... str. 379

**Michal Jareš:** Zlatá šedesátá jako barvotisk pro děti ..... str. 385

**II. Autoři příspěvků ..... str. 388**

**III. Ediční poznámka ..... str. 391**

**IV. Jmenný rejstřík ..... str. 393**



Mezioborová konference "ZLATÁ ŠEDESÁTÁ" - Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání se konala ve dnech 16. až 18. června 1999 v Praze, v budově Akademie věd, Národní třída 3.

"ZLATÁ ŠEDESÁTÁ" navázala na konferenci uskutečněnou v roce 1997 pod názvem ROK 1947. I tentokrát bylo hlavním záměrem vytvořit diskuzní prostor pro společné uvažování nad dějinami uvedeného období, proto byli vedle literárních vědců přizváni rovněž historici, teoretici umění, divadla a filmu, sociologové i politologové. Příspěvky kladou důraz na věcnou a kritickou analýzu jednoho z nejpozoruhodnějších období českých a evropských kulturních a společenských dějin, na „pramenné studium“ umělecké tvorby i jejího společenského a institucionálního zázemí.

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





## **Volební neděle, 1960**

foto: Josef Prošek



Jiří Brabec

## ESTETICKÁ NORMA A HISTORIE LITERATURY V TOTALITNÍM SYSTÉMU

**L**iterárně historické uvažování o tvorbě z časů existence totalitního systému se často ocitá v začarovaném kruhu ilustrované historie, v níž literatura je kauzálně svázaná s dějinným děním. Je pochopitelné, že naše pozornost musí být upnuta k přímým střetům moci a umělece, k zákazům děl, k proměnám, jimiž systém procházel a které se bezprostředně dotýkaly vnějších podmínek tvorby. Skutečně nelze opomenout cenzurní a perzekuční opatření, mocenské zásahy, jež mnohdy likvidovaly jakékoli možnosti tvůrčí práce jednotlivců nebo celých skupin. Prostřednictvím – pro nás signifikantních děl – vyprávíme o dějinách, jež díla obkružují a interpretují. Často se zde ozývá naše účastenství na těchto zápasech, osobní zkušenost a nebo přijatá zkušenost jiných, s nimiž jsme ochotni se identifikovat. Proto se k nám díla obracejí spíše svými vnějšími osudy, která jim zdánlivě i skutečně vtiskují historický význam a hodnotu. Literatura je ovšem specifický fenomén, který neilustruje dějiny, není vnějším silám vydána všanc, má svou vlastní energii. Intervenční povaha umění v totalitních společenstvích nespočívá pouze v tom, jak se zmocňuje tabuizovaných témat či jak je polemicky vyhocená proti režimu. Literatura píše svůj hlouběji strukturovaný vlastní příběh a nikterak netvoří ilustraci historie proměn systému. Vztah moci a umění má hlubší dimenze, jejichž analýza umožňuje spatřit literární proces jako stálý konflikt mezi normativními tendencemi, směřující k vytvoření nového modelu literatury, a strukturou literárního projevu, který se těmto snahám – díky tomu, že chce zachovat, navzdory jakýmkoli požadavkům, svoji specifčnost – přímo nebo nepřímou brání. Měli bychom proto omezit tolik zdůrazňovanou roli politických opatření a obrátit pozornost k zvláštním rolím, jež na sebe brala literatura v ideologizovaném duchovním kontextu socialistického systému. Každý totalitní režim usiluje o hierarchii norem, které obkrouží každého jednotlivce a budou působit na jeho „usměrňení“. To se týká všech oblastí lidského působení. Proto problém normy má pro nás univerzální význam. Právě v oblasti umění je však toto úsilí již od počátku vnitřně rozporné. Tendence mocensky uplatnit normu, jež směřuje – jako každá norma – k všeobecné platnosti, se již od počátku dostává do rozporu se specifčností estetického projevu, opřené o normu



platnosti jedinečné. Nutně se však objevuje otázka, proč tolik významných umělců a předních badatelů vycházelo těmto tendencím vstříc, proč vstupovali do služeb těchto požadavků.

Problém normy byl v předválečné vědě velmi frekventovaný. Jednu z odpovědí na otázku, proč tomu tak bylo, podává Jan Mukařovský, když píše o stále trvajícím období axiologického relativismu, které má za následek snahu zavést „ideu hodnoty pevné, schopné odolávat právě tak rozmanitým postojům osobním jako proměnlivým smýšlení kolektivního...“<sup>1)</sup> Podobnou pasáž bychom snadno našli také u Durkheima. Mukařovského úvahy o trojím aspektu estetického, tj. o estetické funkci, normě a hodnotě se zrodily v obdobně vymezeném prostoru, v němž je hledána pevná půda „objektivismu“ proti relativismu a subjektivismu. Mukařovský se záviděníhodnou precizností a jemností odlišuje zvláštností estetické normy, která je vytvářená a porušovaná, která „gravituje spíše k pólu pohybu“, od norem ostatních, jež se chovají namnoze právě opačně. Nicméně v jeho úvahách, zacílených k hledání rovnováhy mezi individuální aktivitou a nadosobním korektivem, se nutně musí objevit pojem „kolektivní vědomí“, které sám Mukařovský pokládá za „nepříliš šťastný“, nicméně pro jeho vědecký systém naprosto nezbytný. Toto „kolektivní vědomí“ projevuje sílu normující. Podobně u Karla Engliše v pojednání o teleologii (*Teleologie jako forma vědeckého poznání*, 1930) a normě (např. v *Malé logice*, 1947) nacházíme obdobnou argumentaci, jak se uchránit před subjektivismem a proměnlivým hodnocením jednotlivců. Obě jména – Durkheim a Engliš – se zde neobjevují náhodou; chci připomenout, že jde o duchovní kontext, v němž Mukařovského analýzy vznikly. Ostatně k Englišovi – k jeho teleologii, která je provázená problémem normy – se přihlásil již na zlomu dvacátých a třicátých let Roman Jakobson.

Engliš i Mukařovský rozlišují mezi normou a její kodifikací, zdůrazňují – a pro náš výklad je to důležité – , že norma nemůže být ztotožňována s výslovným nebo i jen vyslovitelným pravidlem. „*Základním předpokladem normy není též její vyjadřitelnost, ale obecný konsensus, spontánní souhlas příslušníků jistého společenství.*“<sup>2</sup> Co však znamená tento „souhlas“? Obecný konsensus nepadá z nebe, je vytvářen zápasem společenských sil, a souhlas toho či onoho individua či skupiny může být negující nebo mít ambivalentní povahu a usiluje porušit onu závaznost pro všechny. Jsou ovšem okamžiky v dějinách, kdy se konsensus projeví jako

1 J. Mukařovský: Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?, 1939. In *Studie z estetiky*, 1966, str. 78.

2 J. Mukařovský: *Estetika jazyka*, 1940. In *Kapitoly z české poetiky I*, 1948, str. 53.





## LA SALETTA



**„Nechce se mi halekat ano a halekat ne –  
podle toho jen, odkud vítr fouká,“ čteme  
v Zahradníčkově La Salletě**

foto: Pavel Vácha

zrozený historií, to jest kdy se ocitáme ve společnosti, která akcentuje závaznost obecně platných nadosobních hodnot, jíž má být individuuum podřízeno. Děje se tak v čase, kdy je hledána cesta k eliminaci krize hodnot, k hledání nadosobního, „objektivního“ korektivu. Pochopitelně, že zde není zakomponován důležitý moment – tj. živé individuuum jako protest proti všemu, co omezuje jeho svébytnost. Naopak toto individuuum je pokládáno za jeden důvod oné krize. Paralelně s tímto uvažováním o normách a hodnotách prochází moderní umění krizí, pramenící často z izolovanosti od širšího okruhu konzumentů, kdy sama svoboda tvorby nese sebou vnitřní rozpor, který vede u mnohých tvůrců k touze po identifikaci s nadosobními ideami.

Chci tím naznačit, že vnější tlak, omezující či podřizující individuální aktivity, nemusí vždy u umělce i teoretika způsobovat odpor. Téma omezení labilní individuální sféry, téma normy, usměrnění je zakotveno do jedné větve moderního myšlení a jako pokušení je přítomno i v samotném moderním umění. V kontextu přelomové doby je interpretováno jako optimální řešení palčivě pocítovaného problému. Zvláště když toto východisko nabízejí zdánlivě samotné dějiny, z kterých jako by vyrůstal nový typ objektivity a které manifestačně uzavírají čas izolovanosti, samoty moderního umělce. Hovořím tu o mezidobí let 1945-1948, které otevírá dalekosáhlé možnosti vzniku nových norem, neboť v čase zlomu se vždy setkává staré a nové a objevují se tedy co býti má, musí a co býti

nemá, nesmí. Vzpomeňme například Hrubínův a Zahradníčkův obraz „staré země“. Pro náš výklad není podstatné, že jde o naprosto odlišnou vizi, protože chci jen podtrhnout ono vědomí radikálního historického přelomu. Nová země přichází s kontrastním odlišením, tj. s novým soubojem norem. Pokusím se některé naznačit s poukazem na souvislost s normami estetickými. Velmi rozšířený koncept představoval dějiny jako výsledek transparentní „logiky vývoje“. Sama historie prý dokumentuje, že musel přijít věk nadosobních hodnot, nové kolektivity, sama historie je nositelem pravdy. Poznání se může opřít o odhalený smysl dějin.

Další běžně přijímaný příběh se týkal umění. Díky tomu, že je navždy vyvázané z teroru peněz, z pekuniárních vztahů, otevírají se možnosti dosud neznámé. Umění a lid - téma vítané a přitažlivé pro osobnosti nej-různější orientace - vyústuje v návrzích a směrnicích, jež mají normativní povahu. Sugestivní vize, konfrontované s nedávným válečným běsněním, spočívaly v utopistickém perspektivismu, v obrazu společnosti, opřené o pevný řád hodnot. Zdálo se, že zde není místa k tvorbě jiných norem, než těch, které pramenily ze stále omílaného schématu, jež nicméně bylo - vzhledem k palčivým problémům moderní vědy a umění - v oblasti umění přitažlivé. Záhy však také se stejnou intenzitou odpuzovalo, zejména u osobností žárlivě střežících svou svobodu. Uvedme případ Halasův a Holanův, Černého a Patočky. Pojem svobody se pochopitelně objevoval často a velmi úzce souvisel s tendencemi vytvořit závazný rámec pro všechny aktivity. Proti svobodě však byla stavěna „pravda“. Pravda dějin prý nemůže být ničím omezována, ani svobodou a ani mravností. Utilitární interpretace dějinných proměn byla postavena proti individu, které nemá jinou volbu, než „svobodně“ přijmout poselství historie. Již tehdy se setkáváme s polemikami básníků, které budou aktualizovány po celou dobu totalitního režimu. „*Nechce se mi halekat ano a halekat ne – podle toho jen, odkud vítr fouká*“, čteme v Zahradníčkově La Salletě. „*Nechce se mi být masem vzduchu okolo – jak se to líbí jim – nechci být kulem vyhlášek – veřejným míněním*“, píše Halas v básni *A co*, v níž slovo „svoboda“ sebou nese dobové - polemicky vyhocené - konotace. Ve stejné době se obrací, při příležitosti pražské výstavy Mezinárodního surrealismu, André Breton k českým umělcům: „*Umění nesmí dbát rozkazů, nikdy, děj se co děj! Střezme se zapomenout, že v předválečných letech tažení proti svobodnému umění bylo shodně vedeno i režimy prosazujícími protichůdné ideologické cíle*“. Umělcům všech směrů hrozí táž pohroma, a někteří, kteří se propůjčí k této hře, se dočkají „*vlastního masakru*“, píše Breton.

Problém však nelze redukovat pouze na vnější mocenský tlak, ale





třeba též upozornit na vnitřní předpoklady přijetí normotvorných tendencí. Čas po únoru 1948 jen dovršil, tentokrát již bez přímých konfrontací, směřování k radikální proměně celého českého života. Upozornil jsem, že totalitní režim obklopuje každého jedince a všechny jeho aktivity systémem norem, neboť právě jejich prostřednictvím uplatňuje svůj totální nárok na člověka. Vše musí být usměrňováno, pro vše existují obecně formulované nebo předpokládané rámcové normy. Na tomto poli se také pohybuje mocensky prosazovaná estetická norma, která podobně jako je tomu v jiných oblastech je sice určována vládnoucí ideologií; nemůže však jít o pouhou aplikaci bez zřetele k zvláštěm a k tradicím umělecké tvorby. (Toto normotvorné úsilí bychom neměli ztotožňovat s perzekucním nebo s cenzurním opatřením.) Norma nemůže být – jak jsem uvedl – zredukována na určité pravidlo. Proto musí oscilovat mezi obecnými požadavky a „vzorovým“ individuálním projevem. Hitler v projevu proti modernímu umění hovořil o „převládajícím směru“, v Sovětském svazu vzniká koncept socialistického realismu, který má být

v umění dominantní. Je příznačné, že toto pojetí hlavního proudu a okrajových projevů se udrželo v české oficiální literatuře až do konce osmdesátých let.

Konflikt mezi normotvorným úsilím a silou umělecké tradice lze postihnout i v období, kdy byl kontext silně deformován. Záhy po únoru se objevila básnická díla, která aspirovala nikoli pouze na uznání, ale usilovala – jak o tom svědčí jejich vzájemná polemičnost – stát se dominantními, vzorovými. Jinými slovy – základní normou. Mám na mysli Kainarovu *Velikou lásku*, přinášející invektivy na adresu avantgardy (*Zůstali vzadu*) a demonstrativně se hlásící k dědictví Majakovského. Dále básně Stanislava Neumanna a dalších autorů, oponujících modernímu básnictví s jeho kultem metafory a vracejících se k nerudovské tradici. A za třetí Bieblovy básně – zejména v oddílu *Před útokem* sbírky *Bez obav* –, obrana i útok zároveň, opřené o bohatou obraznost, odkazující k tradicím poetismu, ovšem značně zredukovaných a přizpůsobených soudobým požadavkům. Do těchto souvislostí ovšem patří i známý protinezvalovský pamflet, destruuující určitou poetiku, s níž latentně konfrontuje odlišný model. Nezajímá mne vyústění těchto přímých konfrontací, ale skutečnost, že tehdy byla názorně demonstrována nemožnost sevřít různé poetiky do rámce ideologické normy. A právě různost těchto poetik, jež jsou spjaty s různě interpretovanými vizemi světa, již na počátku otevřela problémy onoho normotvorného procesu v oblasti literatury, nemožnost stanovit nebo dokonce aplikovat tu či onu normu. Samozřejmě, že jmenovaná díla připomínám pro jejich symptomatickosti a ne pro jejich hodnotu. Nicméně tyto procesy působily také na proměny české literatury, která vznikala mimo oficiální svět (Holan, Kolář, Zahradníček, Hrubín aj.) nebo v zahraničí.

Každé dílo je normou a samotné toto inklinování k jedinečnosti je v zásadním rozporu se základními tendencemi totalitních systémů. Proto se musely zrodit konstrukty, pokoušející se stanovit normu jako vyústění předcházejících literárních dějin. Připomněl jsem již, že po skončení války se objevily obrazy dějinného vývoje, který bezprostředně vyúsťuje do přítomnosti. Čítankový příklad představuje Nejedlého práce *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Nejedlý byl také nejaktivnější při sestavování „směrnic“ a „úkolů“ literatury, hudby, filmu a výtvarnictví. Jeho výlety do historie končí v přítomnosti, o níž se Nejedlý domnívá, že „má všechny znaky obrozenecké doby“. Co přichází po národním obrození má znaky dekadence a úpadku. Proto také normy, platné pro devatenácté století mají být uplatňovány i v přítomnosti. Odlišný konstrukt vytvořil ve své přednášce *Tricet let bojů za českou soci-*



*alisticou poezii* Ladislav Štoll, který nachází „páteř vývoje“ v tradici poezie smyslů a sociálního, třídního akcentu. Také zde jde o „veliké historické vyústění... uměleckých tvůrčích sil“, nicméně bezprostředně spjatých s nedávnou historií. Normy se zde vytváří odkazem na určitý typ poetiky (Wolker, Neumann). U Nejedlého i u Štolla se setkáváme s kontrastním obrazem nositelů pravdy a škůdců, kladných a záporných hodnot. Jako by autoři byli inspirováni pokleslou literaturou, opírající se o efektní polarizaci vyprávění o dobru a zlu. Takovým způsobem Nejedlý pracoval již na začátku století, což uvádím jako příklad, jak minulost vytváří rezervoár postupů, které mohou být v jiných kontextech aktualizovány.

Oba autoři se ovšem shodují, že základními normami jsou lidovost a realismus, ale ty byly příliš vágní, než aby se mohly stát realizovatelnou směrnicí. Závažnější bylo ovšem působení norem nekodifikovaných, avšak intenzívně působících. Poznáme to na proměnách poetik (například Oldřicha Mikuláška), na pokusech vytvořit dílo, jež splňuje konkrétní požadavky autorit moci (Řezáčův *Nástup*) nebo na tvorbě žánrů, pokládaných za ideologicky nejzávažnější (tzv. budovatelský román). Nicméně vnější tlak se také v té či oné míře podílel na jistém ustrnutí určitých poetik (např. *Maminka* a *Chlapec a hvězdy* Seiferta nebo sbírky Nezvalovy). Nicméně právě prostřednictvím těchto děl se čtenáři dotýkali zakazované tvorby minulosti, která vybočovala z rámce přítomného normotvorného úsilí. Těchto několik málo příkladů chce dokumentovat, že literatura, včetně služebné větve, vnášela i v padesátých letech do mocenských opatření rozpory, které znemožňovaly kodifikaci norem, a odkrývaly vnitřní rozpornost projevů, které vycházely normám vstříc. Jako příklad mohu připomenout diskuzi, k níž dala podnět Branislavova sbírka *Večer u studny*.

Tato aktivní role literatury se na zlomu padesátých a šedesátých let zvyšuje. Není tomu tak pouze v těch dílech, které upoutaly pozornost tematizací tabuizovaných okruhů nebo pojetím přítomné či minulé historie, která neodpovídala oficiální verzi. Mám na mysli proměny, které jsou irelevantní vůči vládnoucí ideologii, ale rozšiřují prostor, ve kterém literatura manifestuje svou svobodu. Preferovaný žánr tzv. budovatelského románu stálým opakováním schématu konfliktních střetnutí reprezentantů společenských vrstev a tříd, která vyúsťují v obraz perspektivistiky interpretované harmonie, se ocitl na periferii čtenářského zájmu (viz např. trilogii K. F. Sedláčka). Normativní tendence budou dál spatřovat v tomto žánru dominantní projev socialistického realismu, ale těžiště prózy se přesouvá do oblasti povídky, která - díky svému žánru - nemůže aspirovat na zachycení širokého spektra sociálního procesu. S tímto

žánrem, který v jedné větvi degeneroval na prostoduché agitky (Kubka, Marek), přichází nový hrdina mezních situací (Lustig) či zázračného světa dětství (Aškenazy). Tento pohyb, vzdalující se normativním tendencím, můžeme sledovat také např. v přesunech vypravěče. Objektivní vypravěč má jiné možnosti, než vypravěč, pohybující se v horizontu subjektu. Proměny literatury a znovuoobnovování široké škály výrazových prostředků nastoluje otázku, proč vůbec něco musí být? Jinými slovy – o co je norma, aplikovaná na literaturu, opřena? Normologický důvod platnosti normy směřuje k zakotvení všech norem. Proč platí A? Protože platí B? Atd. Jestliže tato řada je narušena, netýká se tato kolize jen jedné sféry, ale poznamená celý systém norem. Čím více se diferencovala literatura, zejména v šedesátých letech, tím více se ukazovaly snahy pracovat i na tomto úseku pomocí norem jako voluntární a nerealizovatelné. Je také příznačné, že moc posléze rezignovala na normativní usměrňování a spokojuje se funkcí regulativní bez systémových postupů. Nicméně literaturu, která uniká oněm unifikujícím snahám normotvorného úsilí, tyto tendence poznamenávají, žije v nich a každý její pohyb proto nabývá intenzivní společenské odezvy. Kritické interpretace, které vyrůstají ze stejného duchovního kontextu jen podtrhují časový význam fenoménu, jenž se stále zřetelněji vymyká základním trendům systému. Společnost snadno rozpoznává nejen moc, ale také bezmoc totalitního systému.

Šedesátá léta vyrůstají z předcházejících procesů, jsou do nich pevně zaklíněna, každá tehdejší promluva o literatuře se opírá o vědomí emancipačního smyslu dosavadního vývoje, každé významnější dílo znovu poukazuje na sociální výjimečnost tohoto fenoménu. Zřetelnou artikulaci umožnila také vzniklá bohatě diferencovaná scéna, kdy nová díla i tvorba, zakazovaná v minulých letech, přinášejí hodnoty, které – i když jsou vzdáleny jakékoli političnosti - nelze integrovat do prosazovaného systému norem. Příběh o střetnutí literatury s normotvorným úsilím přesouvá naši pozornost od konkrétních průvodních znaků, od vnějších událostí k proměnám poetik, které v té či oné míře jsou výrazem onoho emancipačního procesu od vnějších mocenských tlaků. Naše fascinace konkrétními praktikami, které režim používal, může snadno sklouznout k představám, že je možno oddělovat tři větve literární tvorby a ignorovat, že k těmto proměnám dochází v celé rozloze literatury. Ať již jde o přímé reakce na normotvorné snahy, o jejich ignorování nebo ožívání tradic, jež přesouvají dobový konflikt do širších historických perspektiv.



Helena Kosková

## ŠEDESÁTÁ LÉTA – ZLATÝ VĚK ČESKÉ PRÓZY?

**T**itulní otázka mého příspěvku, zda šedesátá léta byla zlatým věkem české prózy je nejen parafrází názvu konference, ale současně také názorným příkladem toho, jak úzce se v pohledu na českou literaturu prolínají hlediska literární a politická a jak těžké je rozlišit falešné mýty od faktů. Musí být předem upřesněna, abychom se mohli pokusit na ni odpovědět. Záleží na tom, hovoříme-li o ediční politice, celkové kulturní atmosféře nebo o dílech, která v tomto období vznikala a o tom, co toto desetiletí znamenalo ve tvůrčím vývoji jednotlivých autorů. V prvním případě se jedná o výrazné a rokem 1968 uzavřené období relativní svobody v nesvobodě, tedy o fenomén převážně politický. V druhém případě o dobu několika let, kterou nelze vytrhnout ze souvislosti s dobou předcházejících a následujících let.

Chceme se proto úvodem soustředit na otázky ediční politiky a kulturní atmosféry, abychom se později mohli pokusit vysledovat některé obecné tendence a specifické rysy prózy tohoto období.

### ZLATÝ VĚK A JEHO STÍNY

V dobovém kontextu, tedy ve srovnání s léty padesátými a sedmdesátými, byla šedesátá léta nesporně zlatým věkem, dobou bohatého kulturního života, optimistického pocitu, že lze postupně rozšiřovat prostor pro svobodný literární projev. Intenzita kulturního života byla stupňována prostým faktem, že se díky liberálnější politické situaci dostávala na knižní trh i díla, která vznikala jako tzv. ineditní literatura v letech padesátých. A tak nastává paradox, že mnohé z toho, co tvořilo umělecké vrcholy prózy šedesátých let, např. díla Hrabalova, Škvořeckého, Linhartové patří ve vývoji české literatury do předcházejícího desetiletí.

Zároveň je důležité připomenout, že ani v šedesátých letech nemohlo být publikováno mnohé z toho, co vznikalo v letech padesátých: v rukopisech zůstaly Kolářovy a Hančovy deníky (s výjimkou ukázek v *Tváři*), díla surrealistů stejně jako katolických a exilových autorů. Stačí však připomenout jen několik z těch, kteří v šedesátých letech jako prozaici knižně debutovali, abychom mohli konstatovat, že česká



próza tohoto období byla bohatá kvalitativně i kvantitativně. Z autorů narozených ve dvacátých letech to byli Jaroslav Putík (1923), Ladislav Fuks (1923), Jiří Šotola (1924), Ludvík Vaculík (1926), Josef Jedlička (1927), Karel Pecka (1928), Alexandr Kliment (1929), Milan Kundera (1929), Ivan Vyskočil (1929) a Jan Trefulka (1929). Z autorů narozených ve třicátých letech Ivan Klíma (1931), Vladimír Páral (1932), Karel Michal (1932), Jan Beneš (1936), Milan Uhde (1936), Alena Vostrá (1938), Vladimír Körner (1939). Z autorů narozených ve čtyřicátých letech Karol Sidon (1942).

Přesto nelze však situaci příliš idealizovat, zvláště díváme-li se na ni očima tehdejší mladé nastupující generace. Jaroslav Marek, dnes známý pod pseudonymem Jaroslav Vejvoda vyhrál sice soutěž nakladatelství *Naše vojsko*, ale po zásahu cenzury jeho kniha povídek nemohla vyjít. Uprostřed tohoto „zlatého období“ se rozhoduje raději nepsat, aby se nezačal podvědomě podřizovat požadavkům cenzury. Jan Beneš byl za svou literární činnost, spolupráci s časopisem *Svědectví*, v letech 1966 – 1968 vězněn a své povídky s vězeňskou tematikou mohl uveřejnit až v exilu. Surrealisté pokračovali ve vydávání svých ineditních sborníků a Effenbergrovy scénáře vycházejí poprvé až v Torontu, z textů Milana Nápravníka vychází jen malý výběr pod názvem *Motáky* (1969) a Pavel Řezníček knižně debutuje až ve francouzském překladu v nakladatelství *Gallimard*.<sup>1</sup> Jiří Gruša byl za svůj časopisecký prozaický debut, ukázkou z románu *Mimner aneb Hra o smrdlocha* v *Sešitech* soudně stíhán, to už ovšem bylo po roce 1968.

Do jisté míry vytvářejí šedesátá léta paralelu k letům devadesátým: zlatý věk české prózy, tedy velké množství vynikajících prozaických děl na knižním trhu způsobila, že autoři, kteří ještě nebyli etablovaní, soustředili o pozornost s opožděnými knižními debuty starších spisovatelů. Je tu však jeden zásadní rozdíl: v šedesátých letech zůstávala doktrína socialistického realismu oficiálně platná a zasahovala tak vědomě či podvědomě do literárně kritického dialogu. Představa o literatuře, která má osvětářsky vychovávat, ukazovat cestu, suplovat politické cíle, má už od dob národního obrození v Čechách silnou tradici. Dialog probíhal na jedné straně mezi představiteli moci, jejím konzervativním a reformním křídlem a na druhé straně mezi spisovateli, kteří se snažili prosazovat větší míru tvůrčí svobody.

Novum šedesátých let bylo, že jistou měrou, především svým dílem,

1 P. Řezníček: *Le plafond*. (Strop). V překladu E. Ambras, Gallimard, Paris 1983.



**Václav Havel:  
„... jde o cosi hlubšího  
a podstatnějšího...“**

foto: Pavel Vácha

se tohoto dialogu účastnili i spisovatelé, kteří si v padesátých letech uchovali svou vnitřní svobodu i za cenu, že nemohli publikovat nebo patřili k mladé generaci, která vstupovala do literatury v letech šedesátých a byla inspirována především díly ineditní literatury, postupně pronikající do oficiálního literárního kontextu. Nejdůležitějším výsledkem tohoto procesu bylo, že se diskuze o socialistickém realismu postupně stále více stávaly pseudodiskuzemi současně s tím, jak se na knižním trhu i v literární kritice obnovovala měřítko kvality. Nová vlna české prózy, poezie, divadla a filmu odplavila pozůstatky socialistického realismu.

Negativní fakt, že literatura podléhala zpočátku cenzuře a později autocenzuře, že suplovala mimoliterární funkce, měl však i své pozitivní stránky, které přispěly ke vzniku mýtu zlatých šedesátých let. Zahraniční návštěvníci Prahy obdivovali vysokou kulturní úroveň obyvatelstva, projevující se velkými náklady knih, frontami před knihkupectvími a prestižní rolí spisovatelů ve společnosti. Václav Havel charakterizuje toto období: *„Nejde přitom zdaleka jen o sám formální fakt, že tyto hry byly povoleny, jde o cosi hlubšího a podstatnějšího: že je společnost byla schopna přijmout, že rezonovaly s obecným stavem“*



myslí...“, „...s každým novým dílem byly možnosti represivního systému znovu oslabeny: čím víc jsme mohli, tím víc jsme dělali, a čím víc jsme dělali, tím víc jsme mohli.“<sup>42</sup>

Josef Škvorecký vzpomíná ve své řeči při přijetí Neustadtovy ceny v roce 1980: „A přece – a zde je paradox – kdykoli myslím na padesátá léta, desetiletí poznamenané oficiálním kolektivním „my“, vždy to dělám formou „já“, zatímco nikdy nemyslím na léta šedesátá, kdy kvetl individualismus, jinak než jako „my“.“<sup>43</sup>

Paradox, o kterém hovoří Škvorecký, má své logické vysvětlení. Ono kolektivní „my“ bylo součtem díla všech spisovatelů, kteří se svou poetikou vymykali z rámce socialistického realismu, jenž byl v podstatě jen přežívající, kýčovitě pokleslou formou realismu devatenáctého století. Otázky estetické dostávaly tak nutně politické aspekty.

## OBECNÉ TENDENCE LITERATURY ŠEDESÁTÝCH LET

Obecnou tendencí literatury šedesátých let byl odklon od společenské tematiky k zájmu o existenciální otázky a problémy osobního života. (Klíma: *Milenci na jednu noc, Milenci na jeden den*; Kliment: *Marie, Hodinky s vodotryskem*; Škvorecký: *Legenda Emöke, Bassaxofon*; Kundera: *Směšné lásky*).

Povinný optimismus vystřídal pocit bezvýchodnosti, temné stránky lidských osudů, téma oběti a zla, často spojené s židovskou tematikou: Lustig, Fuks, Škvorecký, Körner, Sidon. Současně se mohla objevit už i tematika obětí komunistických koncentráků (Mucha, Pecka).

Historický román se odvracel od jiráskovské tradice, demytizoval oficiální pojetí dějin a stavěl se skepticky k možnostem člověka smysluplně zasahovat do historie. (Michal, Šotola, Körner).

Vševědoucí vypravěč tradičně realistické literatury byl nahrazován celou škálou vypravěčských technik, jejichž společným jmenovatelem bylo narušit dojem, že vyprávění je obrazem skutečnosti. Od ich-formy, zdůrazňující subjektivitu vypravěčova hlediska, až po experiment s potlačením fabulace, či rezignaci na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přecházelo na pomezí filosofické eseje, básnický text, který nadržel fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál. Na druhé straně metoda deskripce, při níž byla skutečnost redukována na soupis věcí a jevů bez kauzálních a časopros-

2 V. Havel: *Hry 1970 – 76*. Sixty – Eight Publishers, Toronto 1977, doslov, str. 303.

3 J. Škvorecký: *Laureate's Words of Acceptance*. *World Literature Today*, A Literary Quarterly of The University of Oklahoma, Autumn 1980, str. 501.





**Ota Pavel  
v 60. letech**

foto: Pavel Vácha

torových souvislostí a obdobně fotograficky byla zachycena i subjektivita podvědomí.. Proces zdvojení, zrcadlení, znásobení vyprávěčského subjektu, nahrazení hrdinů postavami gramatickými. Jazyk literárního díla nebyl chápán jako prostředek „vyjádření“, ale jako „materiál románu“.

Typický pro šedesátá léta je také zájem o dílo Franze Kafky, jehož různé úrovně a roviny by stály za podrobnou studii, která by sice neřekla mnoho nového o jeho díle, ale zato tím více o charakteru české společnosti šedesátých let. Recepce Kafkova díla souzněla se silně prožívaným pocitem odcizení, krize jazyka a krize lidské identity. Obecné otázky dehumanizace, alienace člověka v moderním světě dostávají konkrétnější podobu a silný prvek etický. Na rozdíl od Kafky identifikují čeští autoři často síly, které náhle a neočekávaně zasahují

do života, jako absurditu vytvořenou lidmi samotnými. V souladu s jejich životní zkušeností je to častěji společenská mašinérie uvedená v chod, která se pozvolna víc a víc vymyká možnosti zásahu jednotlivce. Možnost volby je většinou omezená a má silné prvky morální: buď se lze stát součástí, fungujícím kolečkem mašinérie a větší či menší měrou být spoluzodpovědný za její činy a zločiny, nebo zůstat mimo a dobrovolně zvolit úděl její oběti. Podobné využití kafkaevských motivů můžeme nalézt u Ivana Klímy, Alexandra Klimenta, Ivana Vyskočila a jiných.

Přihlášení se k odkazu Franze Kafky bylo pro českou literaturu šedesátých let stejně vnitřně logické jako pro celou poválečnou literaturu světovou. Mělo však současně i aspekty vyrůstající z domácích tradic. Franz Kafka a celá pražská židovská literatura je součástí historie Prahy a celé střední Evropy. V sedmdesátých a osmdesátých letech bylo napsáno několik podnětných studií ve snaze objasnit úlohu střední Evropy a její vliv na kulturu XX. století. V jedné z nich charakterizuje Václav Bělohradský středoevropskou kulturu počátku XX. století jako ultralegalistickou civilizaci, kde funkcionáři, zákon, aparát, centrální systém měř a vah, uniformy, razítka a úřadovny měly sjednotit mnohonárodní území postrádající přirozenou jednotu národní, historickou, kulturní a náboženskou.

*„...středoevropská kultura je reflexí nad absurdností úsilí obléci do uniformy nepořádnou energii života, odmyslet navždy od noční stránky života, od toho „co je jiné než zákon“, od „neměřitelného“. Jde o pokus převést energii beze zbytku na strukturu.“<sup>4</sup>*

*„Odtud roste středoevropské grotesko. Kafka, Hašek, Kundera. Důležité je, že tento útěk k uniformitě a státu se stal postupně centrální tendencí současných dějin; odtud světovost středoevropské kultury, která porozuměla absurdnosti tohoto procesu dříve, než jiná národní kultura.“<sup>5</sup>*

Bělohradský definuje tři základní témata středoevropské literatury a filosofie:

1. Iluzivní útěk k uniformitě, tj. k její moci zvládnout a zakrýt iracionální stránku života (Broch, Musil, Hašek);

2. Cizost vědy životu, nepřekonatelná přítomnost „mystického“ v jazyce a činech člověka, kritika objektivismu (Husserl, Wittgenstein, Broch, Musil);

4 V Bělohradský: Útěk k uniformitě a před pořádku. Proměny, 1981, č. 2, str. 25.

5 tamtéž, str. 37



## Ladislav Fuks v 60. letech

foto: Pavel Vácha



3. Vnitřní nedokončenost střeoevropských příběhů a filozofie, jejich „nekonečnost“, to jest nemožnost završit je v nějaké finále (Kafka, Hašek, Musil, Husserl, Wittgenstein).

### SPECIFICKÉ RYSY ČESKÉ PRÓZY TOHOTO OBDOBÍ.

Pokud bychom se v bohatství a různorodosti české prózy šedesátých let snažili hledat specifický rys doby, byla by to pravděpodobně její mezižánrová otevřenost, rozrušování ustálených kánonů a hranic, pohyblivost žánrových konstant. Spojují se v ní prvky vnitřního vývoje, poetiky prózy dvacátého století, s inspirativním a stimulačním kontaktem mezi umělci různých profesí. Ve vývoji evropské prózy padesátých a šedesátých let je možno obecně sledovat proces, kterým se transparence a jednoznačnost tradičních uměleckých děl pozvolna nahrazuje neprůhledností a mnohoznačností významů. Krize jazyka a krize románu se například ve francouzském novém románu řeší tím, že je obnažován postup jeho vzniku, je zdůrazňována jeho neukončenost a průběžné dotváření díla v dialogu mezi autorem a čtenářem. Také v české próze šedesátých let se formy a zákonitosti otvírají, stírají se hranice mezi vysokým a nízkým, racionálním a iracionálním, realitou jevového světa a fantazií, vědomím a podvědomím. Čtenář je vtahován do procesu vzniku i možných



interpretací díla, často autorem v diskursních nebo esejistických komentářích nabízených. Próza se přibližuje na jedné straně filozofii, strukturální lingvistice, na druhé straně poezii a divadlu absurdity.

Tato druhová i žánrová otevřenost je v českém prostředí od konce padesátých let a v průběhu let šedesátých akcentována a ovlivňována velkým rozvojem divadel malých forem, pro které je základním rysem jejich poetiky.

Pro vývoj české prózy jsou v tomto smyslu nejreprezentativnější text-appealy Ivana Vyskočila. Jejich knižní podoba by pravděpodobně nevznikla, nebýt stimulující atmosféry šedesátých let. A přece je tento experiment na hranicích mezi prózou a divadlem českou paralelou výše zmíněného obecného vývoje evropské prózy. Vyskočilovy texty důsledně a vynalézavě mísí vysoké a nízké, jeho text-appealy se pod maskou nezávazné hry s nesmyslem a zábavy dotýkají hlubokých problémů krize jazyka a lidské identity. Dělá to způsobem čtenáři dobře srozumitelným, na témata dobově velice aktuální a současně obecná. Vyskočil vychází z jazykového klišé, často i politické fráze, a přistupuje k ní racionálně analyticky. Bere ji švejkovsky doslova, občas ji dokonce formálně a sémanticky analyzuje a klasifikuje. Jenže v průběhu této racionální analýzy, někdy zásahem vnějších okolností, náhody nebo falešnou asociací (podloženou často zvukovou stránkou), je jeho racionálně logicky vedený výklad doveden ad absurdum. Jazykové znaky zvětčují, dostávají vlastní život, jsou použity v nezvyklých souvislostech. Jeho absurdně komické texty o nedokonalosti jazyka jako komunikačního prostředku jsou blízké Ionescovi a Beckettovi. Respons obecnstva a čtenářů, jejich schopnost odkrývat další a další významy a spojovat je se svou každodenní životní zkušeností prožitku absurdity byl charakteristický právě pro atmosféru doby. Politická ideologie, která byla už v rozkladu, byla sama systémem znaků, jejichž kulisa se stávala neustále chatrnější.

Na druhém pólu experimentu s prózou a jazykem stojí dílo Věry Linhartové. Její próza svým bohatým významem každého slova a svou estetickou hodnotou stojí na pomezí mezi prózou a poezií. Současně je výrazně intelektualizovaná, někteří z jejích interpretů upozorňují naopak na hranici mezi prózou a filozofickým esejem o funkci jazyka. Jazyk je pro Linhartovou nespolehlivým společníkem na výpravách zkoumajících prostor mezi schopnostmi racionálního poznání a jazykového vyjádření a lidské fantazie a představivosti.

## Karel Pecka v 60. letech

foto: Pavel Vácha



Slova vytvářejí realitu jejího vnitřního světa, zabydlují ho, ale současně jsou její texty poučeny strukturalistickým vědomím o tom, že stejně tak jako my užíváme jazyka, užívá také jazyk nás. Znejistění, neustálé střídání vypravěčské perspektivy, snaha zastihnout jazyk v nestřežené chvíli – a současně básnická ambice slovně zprostředkovat nevysslovitelné, vlastní duchovní svět. Na jedné straně racionalita, velká erudice, na druhé straně volný pohyb v čase a v meziprostoru mezi racionalitou a iracionalitou. A opět žánrová otevřenost, tak jako u Hrabala a Vyskočila; i u Linhartové musíme hovořit o textech, vymykajících se zařazení do tradičních literárních žánrů. Krize jazyka jako komunikačního prostředku není pro Linhartovou jen krizí komunikace mezi lidmi, ale především kontaktu se sebou samým, průzkumem možností hledat vnitřní celistvost individuálního osudu, vrátit mu smysl.



## NA HRANICÍCH PRÓZY A FILMU

Věra Linhartová měla v padesátých i šedesátých letech blízko ke skupině českých surrealistů, zejména k Milanu Nápravníkovi. Propojení s výtvarným uměním, inspirativní podněty kubismu, expresionismu a surrealismu jsou typické i pro Nápravníkovy texty. Na hranicích prózy jsou také Effenbergrovy pseudoscénáře *Surovost života a cynismus fantazie* (Toronto 1984, Praha 1991). Jsou komponovány jako kaleidoskopické pásmo obrazů a scén, ve kterých se prolínají filmovou kamerou snímané momentky reality, posunuté do roviny surrealistického objektu, se světem básnické fantazie autorovy, v jejíž perspektivě je zpětně skutečnost odkrývána a komentována ve své groteskně komické i absurdně tragické poloze. Forma filmového scénáře umožňuje rychlé střídání jednotlivých záběrů, zdůrazňuje asyžetovost a antiiluzivnost textu, ponechává čtenáři samotnému, aby hledal smysl tohoto volného pásma básnické imaginace. Effenbergrovy scénáře jsou typické pro český surrealismus, odlišují se od francouzského, podobně jako kdysi Švejk od dadaismu, svým sepětím se skutečností, osobitým humorem, lidovostí a skepsí, se kterou se distancují od víry v možnost revoluční změny světa.

Vztahy mezi filmem a českou prózou šedesátých let by byly námětem na zajímavou studii. Film byl také médiem, které nejbezprostředněji reprezentovalo kulturní atmosféru šedesátých let na mezinárodním fóru. Vedle divadel malých forem bylo to právě prostředí filmu, kde se nejvíce uplatňovalo Škvoreckého i Havlovo „my“. Hrabal, Škvorecký, Kundera, Karol Sidon, Vladimír Kórner a řada dalších spolupracovala s režiséry nové vlny.<sup>6</sup>

U Kórnera a Sidona se dráha filmového scénáristy spojovala s tvorbou prozaickou. Kórnerův smysl pro výtvarné vidění, pro detail nejprostší reality povýšený na mnohovýznamný znak, jeho práce se světlem a stínem, popis scény viděný okem filmové kamery, obraz jevového světa jako šifry světa duchovního jsou nesporně ovlivněny zkušeností scénáristy. Jako žák Milana Kundery na FAMU byl pravděpodobně inspirován Kunderovým i Vlácilovým zájmem o Vančuru. Jeho prózy byly často zpracovány také jako filmové scénáře, např. *Adelheid* nebo *Údolí včel* ve Vlácilově režii. Vedle literárního rodokmenu, ve kterém zaujímají důležité místo Durych a Deml je Kórnerovým inspiračním zázemím nová vlna českého filmu, ale také Ingmar Bergmann, zvláště jeho *Sedmá pečeť*.

<sup>6</sup> Srovnej: J. Škvorecký: *All the Bright Men and Women*. Peter Martin Associates Ltd., Toronto 1971; česky: *Vlčíni či bystří mladí muži a ženy*, 1991 a J. Lukeš: *Thkrát Josef Škvorecký (III)*. Filmové sny J. S., Literární noviny, r. IX, č. 51–52, str. 5.



Současně s Körnerem studoval na FAMU na počátku šedesátých let také Karol Sidon. Své studium ukončil závěrečnou prací *Tvář Ingmara Bergmanna* a spolupracoval s režisérem Jurajem Jakubiskem na filmových scénářích *Zběhové a poutníci* (1967) a *Ptáčkové, sirotky a blázni* (1968). V Sidonově prozaické prvotině *Sen o mém otci* (1968) se vedle inspirace z filmového a divadelního prostředí objevuje i vliv Franze Kafky, ne v poloze dobové módy, ale jako jeden z hlubokých zdrojů jeho duchovního a literárního rodokmenu. Má ke Kafkovi blízko tím, jak se v jeho díle neustále stírá hranice mezi jevovým a vnitřním světem, snem a realitou, racionalitou a iracionalitou. Realisticky viděný detailní záběr skutečnosti a konkrétní scéna jsou u Sidona propojeny s filozofickou reflexí, prolínání roviny metafyzické a realistické je často uskutečněno rozbitím syntaxe, zrychlením rytmu, filmovým stříhem. Vypravěč se vrací do svého dětství v touze zachytit čas, který upadá v zapomnění, jeho prizmatem se dostávat k odhalování mystéria vlastního života a reflexí nad ním proniknout k jeho absolutnímu horizontu. Jeho vyprávění je vlastně snem o minulosti, jak se vybavuje v jeho paměti. Záměrně je zdůrazněna antiiluzivnost vyprávění rozpětím mezi skutečností a fantazií, nepřesností vzpomínky a snahou dobrat se vnitřního smyslu vlastních prožitků. Hloubka zážitku se násobí hloubkou reflexe v sugestivní poetické zkratce, kterou do vypravěčova dětství vstupuje realita našeho století, konfrontace dítěte se smrtí.

*„A každá chvíle našeho života je takovým obrazem, pravdou o minulosti a proroktívím budoucnosti... a jak se nám vzdaluje, stává se vzpomínkou, mýtem... a mystériem, odhalením pramenů vod pravé skutečnosti“.*<sup>7</sup>

Sidonův raný prozaický debut je v české próze jedním z prvních projevů nástupu autorů narozených na konci třicátých a ve čtyřicátých letech. V šedesátých letech byla tato generace, často označovaná jako generace *Tváře* a *Sešitů*, zastoupena především poezií. Prozaici se začali výrazněji projevovat až v sedmdesátých a osmdesátých letech. Je pro ně charakteristický výrazný obrat od ironického nadhledu na absurditu současného světa k individuálnímu hledání východiska z ní, hledání sebe sama. V souladu s vývojem evropské a světové prózy se pohybují v imaginativním světě, do kterého chaos světa reálného a každodenního proniká jen mnohoznačnými šiframi. Časoprostor jejich díla je blízký jungovskému, synchronické-

<sup>7</sup> K. Sidon: *Sen o mně*. Čs. spisovatel, Praha 1970, str. 77.

mu času kolektivního nevědomí, ve kterém se minulost, přítomnost a budoucnost prolínají ve světě obecně lidských archetypů a mýtů. V duchu Lévi-Straussově se vrací k počátkům, aby hledali nové zdroje a východiska z krize současné civilizace.

Pokud bychom hledali nějakého společného jmenovatele, který by je spojoval s inspirací doby šedesátých let, byl by to asi fakt, že věkově i umělecky různorodou generaci *Tváře* ovlivňovaly silně osobnosti filozofů Patočky a Hejdánka. Stimulující žánrová otevřenost se projevuje i tím, že mnozí prozaici spojují dvě profese, které se v jejich próze zrcadlí: Jiří Gruša, básník a prozaik; Jiří Kratochvil, prozaik, literární kritik, autor rozhlasových her; Jaroslav Vejvoda, prozaik, autor filmových a televizních scénářů; Vladimír Macura, literární vědec a prozaik; Sylvie Richterová, literární vědec, básník a prozaik; Daniela Hodrová, literární teoretik a prozaik; Ivan Matoušek malíř, grafik, prozaik; Michal Ajvaz literární teoretik a prozaik.

## ZÁVĚR

Můžeme tedy závěrem konstatovat, že šedesátá léta vytvořila duchovní a společenské klima, ve kterém se próza obohacovala inspirujícím stykem především s divadlem a filmem, ale také s filozofií a lingvistikou. Žánrová otevřenost, pohyblivost žánrových konstant může být chápána také jako česká paralela postmoderního pochybování o uzavřenosti struktur, které spojuje myslitele tak odlišných typů jako je Derrida a Lyotard. V době „krize systémů“ a „konce příběhů“, kdy chybí „sjednocující střed“ (Jean-Francois Lyotard), stává se základní otázkou moderní prózy způsob „jak být při bytí“ (Paul Ricoeur).



Anželina Penčeva  
**ŠEDESÁTÁ LÉTA**  
**JAKO TEXT POST FACTUM**  
 – ŽITÍ, VYUŽITÍ  
 A ZNEUŽITÍ MÝTU

**Š**edesátá léta jsou fenoménem o tolika dimenzích, že jsem se dlouho nemohla rozhodnout ani pro jedno z mnoha témat, která mne napadla v souvislosti s tématem dnešní konference. Až jsem si náhodou přečetla v bulharských novinách tuto kratičkou báseň<sup>1</sup>:

*Byl jsem v Praze v šedesátém osmém,  
 bylo to v červenci, hanobícím měsíci.  
 Popijím pivo, stoupá mi do hlavy  
 A nerozeznám uprostřed tanců a vřavy  
 kdo jsou naši a kdo pravičáci...*

Hned jsem věděla, že tyto neobratné verše mají v sobě vše, k čemu mne inspirovalo makrotéma šestého desetiletí našeho století, vše, nad čím bych se chtěla ve svých úvahách pozastavit: svéráznost českých šedesátých let<sup>2</sup>, zároveň jejich přímknutí k duchu „světových“ šedesátých let, rovněž tak dominantní funkci českých událostí z roku 1968 pro strukturaci českého, ale i světového „šedesátnického“ diskursu<sup>3</sup>, literární podobu společensko-historického mýtu a nakonec – jeho bulharské nazírání.

Báseň, travestovaně a přitom příznačně nazvaná ódou, byla v novinářské publikaci (Baševa, Mirjana. *Gordost: Ivanka, dāšterjata na Mitka Grābčeva* [interview]. *Sega*, 10.4.1999, str. 27.) volně citována přední bulharskou režisérkou Ivankou Grābčevovou jako vzpomínka na rebelantské mládí, kdy ji prý ona a jiní „neposlušní“ intelektuálové recitovali veřejně spolu s verši Vladimira Vysockého. Tento

1 Báseň jsou podány v podstročnicku, aby byla maximálně zachována významová stránka originálu.

2 Tu svéráznost výstižně shrnul D.Cvetkov: „Československo bylo v roce 1968 ze všech zemí východního bloku nejbliž k západnímu diskurzu, jako jediné zachytilo instinkty, jež v něm vznikly, ale bylo politicky nemožné, aby je rozvinulo. Proto tam pokračovalo období východního „uřichání“ ... Během Pražského jara nepokvetly „dětí květin“ (Dimitar Cvetkov: *Dynamika na gendera v iztočnoevropejskata kulturna okuzlovesnost*. tn: *Ezik, Literatura, Identičnost*, Sofia, 1999, str. 306-313).

3 Jsem názoru, že znak „1968“, ač je produktem celkového duchu šedesátých let, jako nadznak, hyperznak retrospektivně ozařuje a ovlivňuje představu o tomto desetiletí jak v českém, tak i v světovém kolektivním vědomí.



memoární kontext ovlivnil i mé pojetí smyslu dotyčného textu. Proto jsem byla nevýslovně překvapena, když jsem vyhledala originální verzi básně a zjistila jsem, že jde o naprosto oficiální výtvar básníka Petra Vasileva, publikovaný v roce 1975. Ve své mozaice bulharských projekcí českého roku 1968 (o které se můj výklad mnohdy opírá) Veličko Todorov<sup>4</sup> uvádí celou báseň, nazvanou *Vzpomínka na kavárnu Astra*, a hodnotí ji – zcela protichůdně, a zřejmě zcela oprávněně – jako příklad „VELKÉ MANIPULACE, jež zákonitě vyvolala bulharské představy o československém „kontrarevolučním“ ohrožení“ (Veličko Svetoslavov, 1994). Uvedme autentický text básně:

*Vzpomínka na kavárnu Astra*

*Byl červenec, konec července.*

*Byl to zmatený měsíc plný nadávek.*

*Byl konec července, ale nikoli až tehdy*

*Zrál srpen, jedenadvacátý srpen...*

*Seděl jsem těžce nad pultem piva,*

*Bylo mi úzko, a není divu,*

*Pátral jsem vprostřed tanců divých a vřavy*

*kdo jsou ti naši a kdo zas – pravičáci.*

*A pili jsme dále v tom těžkém létu*

*Kvůli něčemu drahému a svatému,*

*Pro co – má-li se prolévat krev –*

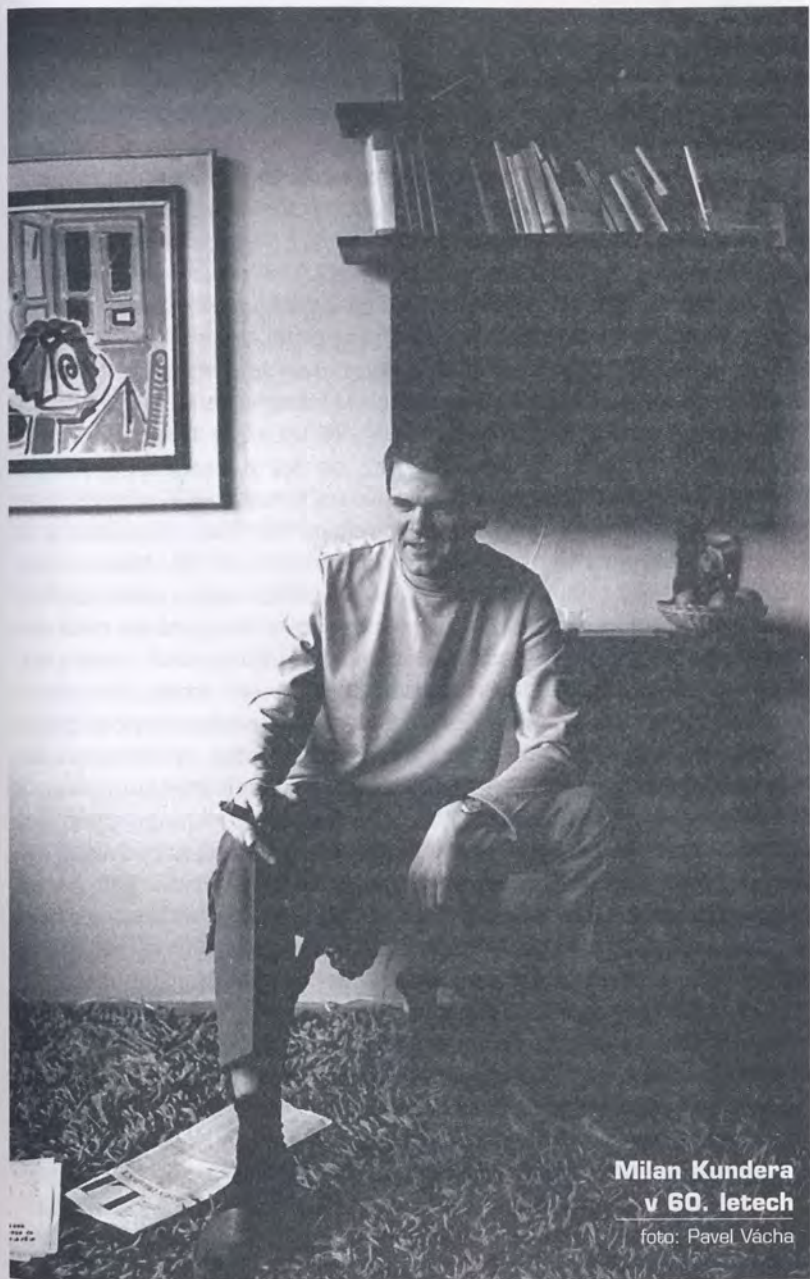
*Kdykoliv můžeme padnout jako první.*

Smyslová protikladnost obou textů je zřejmá i při tom nejletmějším srovnání. V prvním z nich je nápadná především absence poslední sloky originálu, obsahující kulturogém jasný každému Bulharovi – „*Ti první padli, oblití krví*“, verš z učebnicové poemy Geo Mileva *Září*, podávající modernisticky expresivně drama antifašistického povstání z r. 1923. Posttext citovaný Grábčevovou zní vůči originálu neseriózně, zahrnuje sice politický „nadtext“ českých šedesátých let a exponuje absurditu doby, ale nechává stranou její neodmyslitelnou tragiku, kterou zase P. Vasilev explikuje, avšak s opačným znakem.

V novinovém podání režisérky Grábčevové báseň funguje vlastně jako folklorní text – autor je (už) neznámý, předložený text je variací, a to dost volnou, původního vzoru<sup>5</sup>. Víme však, že se folklorizuje

4 Článek je podepsán jeho patronymikem – Svetoslavov, viz V. Svetoslavov 1994: *Bálgarski predobrazi i obrazi, podobija i bezpodobija na Pražkata prolet.* – *Homo Bohemicus*, N 3, 1994, str. 3-49. Srovn. V. Todorov: *Česká literatura v emigracija – realiti i obrazy.* – In: *Nenasitnjat lovec*, Sofia, 1995, s. 170-175.

5 Mimoходом, i sám Milevův verš byl travestován v době „reálného socialismu“ disidentem Radojem Ralinem a nabyl této podoby: „*Ti první padli, oblití krví, poslední stali se prvými*“. Toto dvojverší funguje jako lidové rčení vlastně dodnes.



**Milan Kundera  
v 60. letech**

foto: Pavel Vácha



jenom to, co se pevně uchovává v kolektivním vědomí. Totéž – trvalá verbální přítomnost v kolektivním vědomí – je z druhé strany jedním z definičních příznaků mýtu (Sava Vasilev: *Ezikät na literaturnite mitove*. In: *Ezik. Literatura. Identičnost*, Sofia 1999, str. 382-388). Folklorizace je tedy spolehlivým důkazem zmytologizování určitého jevu. Snad s tím souvisí i poetická praxe v Československu z roku 1968, kdy někteří autoři básní o probíhajících událostech schválně zůstávali anonymní, zříkali se autorství (např. báseň *Mič!*, viz Georgi Markov. *Úvahy o československém jaru 1968*. Praha, Euroslavica, 1991). Co se týče literatury, můžeme poněkud esejisticky zevšeobecnit, že ta též není ničím jiným, než reprodukcí mýtů, že existuje, aby mýty mohly donekonečna rozvíjet svůj významový potenciál. Verbalizací, narací bývá mýtus jako myšlenková struktura definitivně vytržen z chaosu. A už jsme u otázky jazykové realizace mýtu. S. Vasilev poukazuje, že mýty „*jsou schopny osidlovat všechna poschodí různohlasé řečové kultury*“. Jak zrod, tak i pozdější bytí mýtu probíhá ve specifických jazykových podmínkách. Každá změna obecného diskurzu je zároveň „*jazykovou událostí*“ (S. Vasilev, str. 385). Současný mýtus podle S. Vasileva „*disponuje mnoha jazyky*“, díky tomu je schopen sémantických derivací a adaptací ke změnám prostředí. Mýtus se vyznačuje vysokou komunikativností, pružností, je schopen přežít v zákoutích paměti společenské změny. Ba co víc – mýtus vlastní autoregulační mechanismy, sebezáchovná gesta (S. Vasilev, str. 382-383). Přesto prudké změny společenského, respektive ideologického paradigmatu způsobují značné korekce, částečné nebo úplné přehodnocení a dokonce rozpad mýtu. To, a také poměrně rozšířené mínění, že mytologizace daného faktu překáží poznání „*ryzí pravdy*“ o tomto faktu, vyvolává nejrůznější demytologizující tendence a pokusy, a to i na půdě krásné literatury, která je a priori, dle definice, světem fikčním, vymyšleným, konstruovaným. Skutečně, mýtus se rodí, když vědomí o něčem dosáhne určitého stupně abstrakce, když se vzdálí faktům, když se pozvedne nad ně. Nicméně sám fakt mytologizace dané skutečnosti je součástí celkové pravdy o ní. To znamená, že abychom se přiblížili maximálně k pravdě o událostech z roku 1968, měli bychom přihlížet i k literárním realizacím příslušného mýtu.

Z těchto předběžných úvah se dá pak pokračovat různými cestami. Jedna z nejatraktivnějších je zkoumat, jak literatura šedesátých let tvoří a dotváří mýtus šedesátých let. To však jistě bude předmětem jiných referátů naší konference. Proto se spokojím tím, že pou-



kážu na základě několika děl české a bulharské literatury na různé způsoby narativizace mýtu „1968“, podmíněné komplexem vnětex-  
tových činitelů.

V *Nesnesitelné lehkosti bytí* (1985) M. Kundery mají mýty zvláštní funkci. Jeví se tu ve své čisté, „etymologické“ podobě, někdy dokonce jako účinkující postavy románového děje. Citace oidipovského mýtu se stává jedním z nejdůležitějších syžetotvorných prvků textu. Prostřednictvím několika archetypálních mytologémů jsou chápány a hodnoceny jak české dějiny, tak i morálka hrdinů, ale také jejich fyziologické počínání. Mýtus 1968 je naopak podán poetikou tělesnosti, somatickým diskurzem. Fakta sedmi pražských dnů jsou překryta emocemi a fyzickými pocity Terezy, Tomáše, Pražanů. Veškerá tragika dění je soustředěna v třesoucích se rukou a přerývaném dechu Alexandra Dubčeka. Položme si tedy otázku, proč Milan Kundera, který ve svých prózách objevil zcela nové možnosti literarizace mýtu, tu popisuje aktuální, současný mýtus zobrazením fyziologických procesů? Možnou odpověď dává Václav Bělohradský ve svém rozhovoru s Karlem Hviždálou z téhož roku 1985. Bělohradský odkazuje na Orwella, v jehož románu 1984 *„krajní projev krize lidské společnosti je to, že pravda přechází z jazyka do těla, (...) ze sentencí do počitků“* (Václav Bělohradský: Za čoveka na kásnata epocha ili opitát na 1968 g. Literaturen vestnik, N 39, 1998). Dovolila bych si tuto úvahu ještě rozvinout: když je skutečnost natolik absurdní a otřesná, ani univerzální nástroj myšlení, jakým je mýtus, ji nedovede zachytit; ztroskotané poznání je uvrženo do předmytické polohy.

Agresivní konfrontaci „nízké“ tělesnosti a „vysokých“ mýtů uplatňuje ve své surrealistické básni z r. 1969, nazvané *Pražský benzín* a věnované Janu Palachovi, bulharský básník Binjo Ivanov. Ve vizi fikčního Palacha lezou malinké tanky a letadýlka po jeho krásném, „jako pro sochaře stvořeném“ těle, rozumové argumenty jsou marné, hrdinovy myšlenky se točí v bláznivých kruzích absurdity, než jsou rozmetány odstředivou silou a Palach v zoufalství už jen mává šíleně nahýma rukama, aby zabránil stávajícímu. Obětování tělesnosti ve jméno etosu, duchovna je jádrem mnoha mýtů, což B. Ivanov syntetizuje ve finálním verši: *„...jmenují se Jan Palach Hus“*. Pohroma, způsobená komunistickou stranou, je v básni připodobněna k mytické potopě, odvěký solární mýtus je degradován do obrazu pětícípého slunce, jímž je hrdina stranou mlácen. V dávném světě bylo mýtem to, v co věřili všichni. V našem rozpolceném světě jsou

rozpolceny i mýty. Rozporná skutečnost šedesátých let střílí do svých vlastních mýtů: „...panebože, což jsou Beatles také okupanti?“

Nesmiřitelné ideologické protiklady, jež panovaly donedávna, zaktivizovaly druhý základní slovníkový význam slova „mýtus“ – výmysl, lež, falzifikace, manipulace, mystifikace. Tato konotační řada také není neznámá českému literárnímu vědomí. Rozeznáváme ji např. v románu *Plavba na stéble trávy* Karla Misaře, vydaném v roce 1986, pouze rok po Kunderově *Nesnesitelné lehkosti*, avšak v normalizačním Československu. Sám vznik románu, pojednávajícího o duchu šedesátých let, byl nepřehlédnutelným příznakem tání, které přinesla tzv. perestrojka. Přesně v duchu perestrojky (která byla v Bulharsku záhy přejmenována na „perestrucku“, tj. přetvářku) se však autor dotýká velmi opatrně znaků ideologických a politických procesů v zemi. Vyhýbá se politickým aluzím, a když je přece jen připustí, hned couvá nebo se pojišťuje (např. když Romanův otec vykládá o významu roků končících osmičkou pro české dějiny a sní, jak projede ve fiakru svobodnou Prahou, následuje závěr: „... podle fiakru Roman poznal, že je otec opilý“). Akcentuje se spíš ubohost a nespravedlivost sociálních poměrů, které bezpochyby měly svůj podíl na událostech z konce 60. let. *Plavba na stéble trávy* je románem též o novém kulturním klimatu, o zárodcích vzruchu inteligence, ale není zřejmé, jak autor tyto jevy hodnotí. Popis oněch let vyznívá jako popis samotných let osmdesátých. Text jakoby končí právě tam, kde by se mohl (nebo měl) stát smysluplným, opodstatněným. Z dnešního recepčního horizontu je poněkud divně čist román o šedesátých letech, přitom psaný post factum, ve kterém není ani zmínka o mýtu 1968. Až historie o obou publikacích věnovaných vyloučení studenta Kokeše, situovaná na samotný konec románu, tento dojem do jisté míry vyvrací. Je to dost průhledná aluze na události roku 1968, které jsou Misařem očividně pojaty jako obdoba umělého tvoření falešného mýtu, jež se uskutečňuje v jeho románu.

Jestli je v *Plavbě na stéble trávy* demytologizace Pražského jara skrytá, metaforická, zcela odkrytou a neodvolatelnou ji nacházíme v románu Jana Pelce *...a bude hůř*, vydaném poprvé též v polovině osmdesátých let, avšak v bezcenzurním emigrantském prostředí. Ústřední hrdina románu Olin, který marně hledá svou lidskou identitu, se zřiká šance jí dosáhnout pomocí mýtů národní identity, protože nevěří v jejich poctivost. O počínání svých krajanů v roce 1968 říká pohrdavě: „*To se lekli sami sebe, že by mohli být přece jenom svobodní, a radši to zakopali sami.*“ V tom názoru ho utvrzují i emigranti



... v „kolotání“  
 Otčenáškových  
 postav jsem  
 viděla projev  
 autorova „zkla-  
 mání“ nad čes-  
 kou národní  
 povahou...“  
**Jan Otčenášek  
 v 60. letech**



foto: Pavel Vácha

jiných národností: „Měl jsem tam bráchu, - říká Polák z uprchlického tábora, - tenkrát zrovna sloužil. Ten se tehdy dohodl s kluky, když přijel do Ostravy, že i když dostanou do držky, nebudou se bránit. Lidi v ulicích, místo aby jim přes tu kušnu dali, jen brečeli a nadávali. Když brácha přijel, tak nadával, že posranější lidi nikdy neviděl... Mýho strejdu zabilí na ulici za Gomulky, a vy jste se na to dívali. ... My vás už máme dost, jak furt čumíte, a nic.“ Olin nenachází přesvědčivé argumenty proti: „Trumfují mě revolucemi, stávkami, živými a mrtvými tluče do mě ten národ dráteníků, žebráků navoněných, a já držím hubu, protože mají pravdu.“ Dále si Olin náhodou přečte článek Jiřího Lederera „Jan Palach a Mistr Jan Hus“. Přirovnání, které bylo pro bulharského básníka B. Ivanova kulminací poetické syntézy, se Olinovi jaksí „nezdá“. Pak se dozví „o Palachovi, jak ho nikdo neznal“, o jeho aktivitě na brigádách v Sovětském svazu. „Zase mi splaskla jedna legenda“, uzavírá Olin, pro něhož je tato skutečnost neméně skličující, než „pád mýtů“ (podle jeho vlastní formulace) po příjezdu „Rusáků“. Poté, co o tom napsal do redakcí *Listů* a *Svědectví*, Olin váhá, jestli má cenu hodit obálku do schránky, poněvadž „na mýty se nestřílí na žádné straně barikády, pane Pelc!“ Pozoruhodné je, že jedině na tomto místě autor



nazývá autobiografického hrdinu svým vlastním jménem, jakoby si uvědomil, že po popření nejsvatějšího disidentského mýtu se nemá právo schovávat za fikčnosti románové postavy. V nihilistické pozici románové postavy, alias Jana Pelce, se možná zčásti promítá česká národní mentalita. Vztah k mýtu jako takovému má totiž své národní zvláštnosti<sup>6</sup>. Celkový psychologicko-osobnostní profil Olina navíc vykazuje absenci jasné pozice a jasného pohledu na věci, což často, podle pozorování B. Biolčeva, vyvolává právě negující, demytologizující reakci (Bojan Biolčev: *Otvád myta*. Adam Bernard Mickevič među osankata na proroka i Homo Ludens, Sofia, 1995). Dá se také připustit, že z perspektivy osmdesátých let je hrdinův postoj provokován též zklamáním nad nezdařeným pokusem o společenskou změnu a nad jejím důsledkem vyvolanou normalizací.

Tím překvapivější je, že podobné negující reflexe mýtu 1968 nacházíme v knížce povídek Jiřího Kratochvila z r. 1994 *Má láska, Postmoderno*. Literatura je tělem mýtů, ale je zároveň hrou s mýty. V Kratochvilových povídkách je tato hra mistrovská a vtipná. To, že zde jde o travestování mýtů, je mnohdy uvedeno přímo v názvech povídek (*Legenda o věčném návratu, Pandařina skříňka*). Nejednou je tematizován sám vztah literárního aktu ke skutečnosti. Svými až vražedně ironickými groteskami autor říká, že skutečnost je v podstatě produktem jazyka, pojmenování (rozumějme: ideologie). Povídka *Smutná hra* představuje českou skutečnost od roku 1949 po dnešek s mnoha jejími mýty jako dílo pronajatých herců, jimž se hra zalíbila a kteří tajně vyvraždili „pravé“ lidi, včetně samotného autora, jenž si s hrůzou uvědomuje, že je už tím, kdo hraje jeho samého. Bezprostředně k mýtu 1968 se vztahuje povídka s výmluvným názvem *Lekce ze sémiotiky*. Zde je idea českého konformizmu dovedena ad absurdum. V jednom „šťastném nešťastném létě“ „despotický vládce vzdalené země“ unese hrdinovi milovanou dívku. Groteska je najednou konvertována v pohádku, hrdina se chopí meče a jde za Netvorem do cizí země. Najde Netvora v paláci se zlatým srpem a zlatým kladivem. Netvor se nebrání, nýbrž řekne: „*Já nejsem Netvor. Jsem Jana, tvá Švédka.*“ Hrdina upustí meč a padne do Netvorovy náruče. Příští den se koná

6 O tom uvažuje B. Biolčev, který zdůrazňuje, že například polský národ uskutečňoval své sebezpozorování a sebeutvrzení právě řadou mýtů (Biolčev 1995, str. 11). Ten princip není zcela cizí žádnému národu, avšak pro české historické a kulturní dějiny zdaleka neplatí v takové míře, jako pro polské. Pro bulharskou národní psychologii je také příznačný spíše nedůvěřivý, znevažující, mnohdy odmítavý postoj k zmytologizovaným postavám a jevům.

„velká byzantská svatba“. Pohádka je obrácena naruby, mýtus 1968 také.

Kratochvilovy texty při vši své přepjatosti přece jen odrážejí jistou skeptickou pozici polistopadové české společnosti vůči událostem z roku 1968. Tato pozice do jisté míry vystřídalala protikladný, glorifikující postoj, a to dost brzy po sametové revoluci, jež sice předtím využila plnou měrou pro své účely veškerých znaků a podob mýtu 1968. Neodvážila bych se hledat příčiny tohoto paradoxu před českými posluchači. Snad však pro ně bude zajímavé srovnání s hodnocením stejného mýtu ve stejném čase (1989 – 1999) v Bulharsku. Toto hodnocení je totiž bezvýhradně kladné, bez sebemenší stopy kritičnosti. Ba co víc: Praha 1968 je jedním z prvořadých motivů osvobozené bulharské publicistiky hned po konci r. 1989. V interpretaci tohoto motivu se všude opakují naprosto admirační nazírání českých událostí, variace úvah legendárního bulharského disidenta Georgiho Markova<sup>7</sup>, zabitého tajnými službami pověstným bulharským deštníkem, motivy zahánění a viny z účasti na okupaci, z dvacetiletého mlčení po ní<sup>8</sup>, z nepřehlédnutelné, ač jakkoli popírané, nedostatečnosti disentu v Bulharsku<sup>9</sup>. Mnoho textů vzniklo v důsledku horlivé snahy angažovat mýtus 1968 pro cíle politické a občanské autolegitimace,

7 G.Markov jako jediný vystoupil otevřeně na konci šedesátých let s analýzou 21.srpna, analýzou tak přesnou a upřímnou, že po jejím přečtení by nikdo nemohl uvěřit šířeným verzím o falešnosti mýtu „Georgi Markov“, údajně agenta týchž tajných služeb v Bulharsku.

8 Zde viz i knihu lékařky bulharské národnosti Marii Vojtové o posledních dnech života Jana Palacha, která byla v České republice vydána v roce 1994. Kniha nese symptomatický název Proč jsem nemluvila a bohužel nedává dostatečně přesvědčivou odpověď na tuto otázku.

9 Nejen absencí otevřeného zápasu s totalitním systémem se bulharská šedesátá léta liší od českých. Dalo by se říci, že ta proběhla v Bulharsku spíše mdlé, nevýrazné (i přes jisté oživení a těsnější přimknutí k západoevropským trendům v oblasti kultury, obzvláště filmu). Dalo by se říci, že se bulharská šedesátá léta konala vlastně v letech osmdesátých a že bulharský rok 1989 byl vlastně opožděný rok 1968. Taková teze si ovšem vyžaduje seriózní argumentaci. Zde bych uvedla jako ilustraci – abychom zůstali u literárních textů – recepci Otčenáškova Kulhavého Orfea v Bulharsku. Román vyšel v polovině 80.let a byl přijat myslící inteligencí jako text demytologizující antifašistický odpor. Já osobně, v té době naprosto neznalá českého kulturního diskurzu kolem tohoto textu, a tedy jím nezatřesená, jsem v něm viděla nedvojnásobně zpochybňování falešné přítomnosti šedesátých let v socialistickém Československu prostřednictvím zpochybňování falešné minulosti – totiž stejnou operaci, jakou uskutečnil socialistickou kritiku ostře napadený, inkriminovaný a nakonec zabavený román Obličej Blagý Dimitrovové, který vyšel nedlouho před překladem Kulhavého Orfea. V „kolotání“ Otčenáškových postav jsem viděla projev autorova „zklamání“ nad českou národní povahou, které mnohem později vyládal skandálními způsoby Jan Pelc. Tento příklad „převrácené“, mylné recepce ještě jednou dokládá závislost být literárních mýtů na změnách ve společenském a ideologickém paradigmatu. Srov. Anželina Penčeva: Evropa – mrašina prikazka [Identičnost čez drugostta u Jan Pelc i Viktor Paskov]. In: Ezik. Literatura. Identičnost, Sofia, 1999, str.185-206.



hledání identity adekvátní zcela převrácené společenské situaci<sup>10</sup>.

Tím vším se tytéž znaky dostávají v textech českých a bulharských spisovatelů do protikladných významových souřadnic. Tak například jsme viděli jak interpretuje Jan Pelc motiv lidu, který se prý „jen dívá“. Georgi Markov rozvíjí tentýž motiv takto: „*V říjnu roku 1968 mi jedna matka vojáka základní služby, který sloužil u parašutistů a patřil tedy k onomu půl miliónu útočníků, prozradila, s čím se jí syn svěřil: „Mámo, v Praze chodíš po ulici a lidé se tě ptají, co tam děláš. A dívají se ti zpřímá do očí! Připadáš si jako fackovací panák, jako vetřelec, a stydíš se, trpíš...“* Naopak, ve svém románu *Německo, sprostá pohádka* Viktor Paskov podává idealizovaný obraz událostí, který polemizuje jak s představou o českém konformizmu, tak i s komplexem o „bulharské vině“: „*Češi bombardují bulharské tanky molotovovým koktejlem, lehají pod ně, ale ani jeden bulharský voják nezvedl ruku, aby postřelil Čecha, protože Češi mají sakra právo... mají právo dělat to, co chtějí, v tom jejich Česku!*“

Bulharské periodikum *Literaturen vestnik* (Literární noviny) vydalo letos dvě čísla, věnovaná šedesátým letům. Výmluvné téma jednoho z nich zní: „*Převraceje 60. léta*“. Ještě výmluvnější je grafické ztvárnění tohoto hesla: ve své zrcadlové podobě se 60. léta „převracejí“ v léta 90. Tato grafická hříčka s číslicemi, zdá se mi, šťastně poukazuje na souvztažnost, spojitost obou desetiletí. Sotva je náhodné, že se mýtus šedesátých let nápadně aktivizuje právě teď, v posledním roce odcházejícího století, důkazem čehož je i naše konference<sup>11</sup>. Čím jsou pro nás šedesátá léta pořád ještě (nebo možná i více než kdykoli předtím) zlatá – přese všechna svá kolotání, zklamání, dodala bych – i ztroskotání? - V. Bělohradský vidí „člověka pozdní epochy“ jako produkt zkušeností z 60. let: „... *zážitek, který definoval naši generaci, bylo odkopání stop opravdového myšlení* (v 60. letech, pozn. A.P.)“. G. Markov zase píše, že rok 1968 „*proměnil skandující socialistickou opici znovu v myslícího člověka*“. Druhé ze zmíněných čísel bulharských literárních novin také akcentuje proces

<sup>10</sup> Mýtus 1968 navíc velice imponoval společenské situaci, vzniklé po zrušení totalitního systému v Bulharsku, i svou metaforickou náplní, tím, že neuvazuje na odvěký mýtus o svobodě, o právu na volné počinání.

<sup>11</sup> Tu bych ocitovala i verše bulharské básničky Eleny Janevové, narozené v druhé polovině 70. let, která sahá po jednom ze symbolové velmi bohatých, „těžkých“ znaků mytologie 60. let, aby vyhrnila svou palčivou averzi vůči prázdným, bezduchým mýtům let devadesátých: „...a tak se povalují až k zbláznění ve větech, v jahodových polích bez jahod, protože mám po krk lesního ovoce a McDonaldee...“



myšlení a nabízí jako interpretační prizma pohledu na naše desetiletí model „**VYmysleme 60. léta**“. Smíme však historické události „vymýšlet“? Podle mne má na to právo jenom literatura, a to až po usilovném přemýšlení. Protože jenom v literatuře (a to v „pravé“, v „poctivé“, neideologizované literatuře) „vymýšlet“ a domýšlet události neznamená zneužívat mýtů s nimi spojených.

Jiří Knapík

## K POČÁTKŮM „TÁNÍ“ V ČESKÉ KULTUŘE 1951-1952

**K**lást období „tání“ v české kultuře před rok 1953 by bylo kontraproduktivní, zřejmě právem panuje mezi historiky shoda na tomto datu i s ohledem na tehdejší mezinárodní a vnitropolitické okolnosti. Každá periodizace však v sobě vnitřně uchovává vlastní relativizaci a tak je tomu i v tomto případě. Je-li podstatným smyslem historické vědy hledání kořenů společenských procesů, zdrojů a vnitřních souvislostí, pak se nelze vyhýbat podobnému zkoumání ani u takového jevu jako uvolňování kultury z deprese zakladatelského období komunistického mocenského monopolu let 1948-1953. Právě to si následujícími řádky kladu za cíl, přičemž za zorný úhel pohledu jsem zvolil kulturně-politické proměny let 1951-1952, jimiž můžeme dosavadní periodizační členění zjemnit<sup>1</sup>.

Je nesporné, že klíčový význam pro pohyb na kulturně-politické scéně mělo odvolání Rudolfa Slánského z řízení ústředního stranického aparátu na zasedání ÚV KSČ počátkem září 1951. Nezbytným předpokladem tedy byla změna politická. Pád Slánského vedl k znejistění dogmatiků v Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ a prvním nesmělým sebekritikám (Jiří Hendrych, Gustav Bareš)<sup>2</sup>. Drobná událost také příznačně signalizovala počínající změnu v postavení *Tvorby* po zářijovém zasedání ÚV KSČ. Týdeník měl přinést k zasedání úvodník od některého z členů ústředního výboru. Jak se ale ukázalo, nebylo jednoduché tento Barešův pokyn provést. Radovan Richta (působící však již v *Rudém právu*) se obrátil celkem na 15 členů ÚV KSČ -

<sup>1</sup> Současná česká historiografie již podnikla jisté pokusy tímto směrem. Některé teze předjela komise historiků Rehabilitační komise ÚV KSČ z let 1968-1969. (SÚA, A ÚV KSČ, Rehabilitační komise ÚV KSČ 1968-1969, Studie č. 15, K. Jechová - J. Šimůnek: Kulturní politika v období procesu, 31 s.) Podnětná je studie Pavla Janouška, v níž vyslovil potřebu narušení tradiční stavby periodizace v české literatuře na příkladě procesu s Rudolfem Slánským vzhledem k silnému propojení kultury a politiky počátkem 50. let. (Proces se Slánským jako periodizační mezník v české literatuře? In: Česká literatura 1948-1956. Opava 1993, s. 30-38.) Zajímavé postřehy vyslovil Pavel Pešta ve své analýze o genezi uvolňování v literatuře [K počátkům „tání“]. In: Česká literatura 1948-1956. Opava 1993, s. 18-29.) a významným podnětem je také monografie Alexeje Kusáka. (Kultura a politika v Československu 1945-1956. Praha 1998, 663 s.)

<sup>2</sup> SÚA, A ÚV KSČ, f. O1 (Zasedání ÚV KSČ), sv. 16, a. j. 28. Zasedání ÚV KSČ dne 6. 9. 1951.



z nichž (povětšinou) pracovníci stranického aparátu stať napsat odmítli přímo a některé ministry redaktoři *Tvorby* „nemohli nijak včas dostihnout“<sup>3</sup>. Byl tedy nucen napsat jej sám, což komentoval: „*je velkou chybou, že 'Tvorba' k tak důležitému zasedání ÚV nemá článek některého ze členů předsednictva nebo členů ÚV; avšak přes velké úsilí se nám nepodařilo včas zastihnout a přesvědčit nikoho z nich.*“<sup>4</sup>

Nový impuls využila skupina kolem Václava Kopeckého k pomalému, ale jistému účtování se svými letitými soupeři ze sekretariátu ÚV KSČ v klíčových společenských organizacích (např. svazech). Nejprve se to projevilo v oblasti filmu<sup>5</sup>. Dne 10. 9. 1951 byli s poukazem na „odstranění dvoukolejnosti státních a stranických orgánů“ odvoláni z funkcí Filmové rady její předseda Jiří Hendrych a tajemník Karel Maršálek, člen Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie (KVÚD) Jiří Hájek, a z dalších orgánů Jan Kloboučník a Vilém Kún (tajemník Slánského ve věcech kultury)<sup>6</sup>. Současně došlo k obměně KVÚD: předsedou zůstal František Dvořák, výrobu začal vést Otakar Vávra, vedoucím Scénaristického oddělení se stal Jiří Síla (řízení dramaturgie), náměty a ateliéry řídil Miloslav Fábera<sup>7</sup>. Toto složení KVÚD bylo plně v režii Václava Kopeckého. Změny postihly také dramaturgii; Vávra na přelomu let 1951/52 zrušil tvůrčí kolektivy mladých, z nichž některé byly z minulosti známé kontakty na pracovníky sekretariátu ÚV KSČ. Vyvolalo to jistý rozruch, ale „měl jsem souhlas Kopeckého“, vzpomíná Vávra<sup>8</sup>. Výpověď „v rámci reorganizace“ dostal mj. dlouhodobě nemocný vedoucí redaktor *Tvorby* Miroslav Galuška<sup>9</sup>.

V polovině září 1951 informoval znepokojený Gustav Bareš přímo Gottwalda: „*Poněvadž nynější změny byly provedeny bez jakéhokoliv usnesení stranických orgánů a poněvadž byli odstraněni lidé, kteří na podkladě resoluce předsednictva (o filmu z dubna 1950 - pozn. autora) důsledně prosazovali zvýšení ideové a umělecké úrovně čs. filmu, je vytvořeno ve filmu ovzduší, že tyto a jiné reorganizace znamenají revisi*

3 SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7 (Kulturní a propagační oddělení), a. j. 510. Dopis R. Richty G. Barešovi ze dne 12.9. 1951.

4 Tamtéž.

5 Alexej Kusák podle mne nepřesně uvádí literaturu jako první oblast změn. (A. Kusák: *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Praha 1998, s. 386.) Platný je ovšem názor, že za změnami stál Vítězslav Nezval - jeho pozice byla silná i ve filmu.

6 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24 (Klement Gottwald), sv. 66, a. j. 966. Sdělení G. Bareše „Situace v Čs. státním filmu“ K. Gottwaldovi ze dne 18. 9. 1951.

7 D. Vávra: *Podivný osud režiséra*. Praha 1994, s. 144 a 183.

8 Vzpomínka Otakara Vávry (nar. 1911). V majetku autora; srv. D. Vávra: c.d., s. 186.

9 Vzpomínka Miroslava Galušky (nar. 1922). V majetku autora.

ideových zásad rezoluce a tím naprosto jinou cestu čs. filmu.<sup>10</sup>

Napětí na kulturně-politické frontě dospělo k jednomu z vrcholů při tzv. puči ve Svazu čs. spisovatelů. K zákroku došlo dne 28. 9. 1951 na schůzi rozšířeného předsednictva svazu, kde Vítězslav Nezval, Ladislav Štoll a Jiří Taufer napadli jeho vedení (Jan Drda, Pavel Bojar) za úzkou spolupráci se sekretariátem ÚV KSČ, čímž mělo údajně posilovat druhé „antigottwaldovské“ centrum. Kritikové dosáhli doplnění předsednictva o osm představitelů starší spisovatelské generace (Biebl, Čivrný, Nezval, Pekárek, Pujmanová, Štoll, Taufer, Závada). Byla zrušena funkce generálního tajemníka svazu a nahrazena tajemníky novými (vedoucí tajemník Václav Pekárek, dalšími Vilém Závada a Vladimír Dostál)<sup>11</sup>. Současně zanikl výbor české sekce svazu, jež byl do té doby v rukou levicových radikálů<sup>12</sup>. Jan Drda sice ohlásil rezignaci na své předsednictví i funkci šéfredaktora *Lidových novin*, toto však nebylo projednáváno<sup>13</sup>. Václav Kopecký, který celou akci pravděpodobně inicioval, pak provedené změny zaštitil vyjádřením Klementu Gottwaldovi<sup>14</sup>. Převzetí klíčových orgánů Svazu čs. spisovatelů z rukou aparátníků dovršilo založení organizace KSČ při svazu v únoru 1952.

Shrňme argumenty kritiků: Vedení svazu se neopíralo o ministry Nejedlého a Kopeckého, nýbrž se orientovalo na vedoucí pracovníky aparátu ÚV KSČ. Ideově mělo sklony k rappismu, vulgarizátorství a sektářství, vnitřně nepřijalo Štollovu práci *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii* a zastávalo „druhou, antigottwaldovskou linii“ ztělesňovanou Barešem a dalšími lidmi z aparátu ÚV KSČ. Ladislav Štoll hovořil o „mentální spřízněnosti“ Jana Drdy a jeho spolupracovníků s touto linií. Vedení provádělo nesprávnou kádrovou politiku, neopíralo se o přední spisovatele. Odpovědnost nesli zvláště Jan Drda (předseda), Pavel Bojar (generální tajemník) a Jan Pilař (tajemník české sekce). Zdůrazňoval se postup proti Jaroslavu Seifertovi za jeho sbírku *Píseň o Viktorce*.

Události ze září 1951 od sebe zřetelně oddělily obě kulturně-politic-

10 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 66, a. j. 966. Sdělení G. Bareše „Situace v Čs. státním filmu“ K. Gottwaldovi ze dne 18. 9. 1951.

11 SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 678. Zpráva J. Pelikána G. Barešovi ze dne 29. 9. 1951. Doseavadní předsednictvo Svazu čs. spisovatelů mělo složení: J. Drda, M. Majerová, F. Nečásek, V. Řezáč, P. Bojar, M. Lajčiak, J. Kostre, C. Štírnický a P. Horov.

12 A. Kuešák: c. d., s. 386.

13 SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 678. Zpráva J. Pelikána G. Barešovi ze dne 29. 9. 1951; viz též J. Pilař: Sluneční hodiny, Praha 1989, s. 218.

14 J. Knapík: Verše v nemilosti, Soudobé dějiny, 1998 (roč. 5), č. 1, s. 40-41; M. Drápala: Iluze jako osud, Soudobé dějiny, 1996, (roč. 3), č. 2-3, s. 204-205.



ké fronty, přičemž „barešovská linie“ upadala do stále zjevnější pasivity. Jako jasný mezník zde vystupuje prosincové zasedání ÚV KSČ, po němž Oddělení propagandy a agitace (jak se Kulturní a propagační oddělení od října přejmenovalo) zůstalo v troskách. Krátce za sebou museli počátkem roku 1952 opustit své politické funkce přední tvůrci „předzářijové“ linie kulturní politiky KSČ - Gustav Bareš, Pavel Reiman, Jiří Hendrych, Josef Čísaňovský ad. Ještě před tím však došlo i mezi nimi k rozepřím a svalování politické odpovědnosti. Např. Gustav Bareš označil činnost Pavla Reimana v bývalém kultpropu za „levo-boční odnož“, což Reiman vášnivě odmítal jako snahu vytvořit z něj „obětního berana“<sup>15</sup>.

Změněnou situaci podtrhla i sebekritika redakce *Tvorby* ze dne 27. 12. 1951 vyžádaná politickým sekretariátem ÚV KSČ. Konstatovalo se v ní, že v důsledku orientace redakce na ústřední stranický aparát se na určování linie časopisu zvláště v ideologických otázkách nepodíleli Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý nebo Ladislav Štoll. „*Dalí jsme se strhnout tempem práce a ani jsme nezapozorovali, že Tvorba kolem sebe nesdružuje skutečnou moudrost strany... Tvorbě tak hrozilo nebezpečí, že se bezděky stane přívěskem vytvářejícího se druhého centra, že se stane monopolem jen určité části soudruhů v aparátu ÚV...*“<sup>16</sup> Za příklad této praxe byla opět uvedena forma kritiky Jaroslava Seiferta.

Na počátku roku 1952 bylo tedy v podstatě rozhodnuto o zásadní porážce ultradogmatického „předzářijového“ křídla. Nastávalo období složitého (a vnitřně rozporného) formování nových podob kulturní linie KSČ. Ve snaze podchytit v naší analýze progresivní proudy, které se podílely na uvolňování české kultury po roce 1953, však narážíme na jisté bariéry. Ty jsou dány skutečností, že česká kultura měla počátkem 50. let objektivně na vybranou pouze mezi ultralevicovým pojetím kultury reprezentovaným právě pracovníky sekretariátu ÚV KSČ<sup>17</sup> a dogmatickým pojetím politiků typu Václava Kopeckého, kteří byli ochotni, byť v deformované podobě, akceptovat hodnoty reprezentované meziválečnou avantgardou. Nutně nám tedy vystupuje do popředí dvojakost změn přicházejících od počátku roku 1952.

Pád Slánského a mocenského postavení sekretariátu ÚV KSČ na přelomu let 1951 - 1952 tedy sice neznamenal pro českou kulturu obecně východisko z těžké krize; ideologické kleště nadále pevně sví-

15 SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 405.

16 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/45 (Václav Kopecký), sv. 6, a. j. 156. Sebekritika *Tvorby* ze dne 27. 12. 1951.

17 Srv. P. Pešta: K počátkům „tání“, in: *Česká literatura 1948-1956*. Opava 1993, s. 19.





**„Bylo vyhozeno 30 milionů Kč na pochybnou americko-  
skou veselohru Werichovu o Rudolfovi II., kdežto k filmo-  
vání Psohlavců, které jsme prosazovali jako vlastenecký  
film o našich západních hranicích, se dosud nepřikroči-  
lo...“ (z dopisu G. Bareše K. Gottwaldovi z října 1951).**

foto: Pavel Vácha

raly kulturní vývoj a deformovaly jej v duchu nově vzniklé situace. Z tohoto důvodu by bylo absurdní klást zde počátek „tání“.

Přesto musíme vidět jeden nezanedbatelný klad: porážka „barešovského křídla“ zřejmě uchránila některé tvůrce, zvláště ze starší generace, od ještě většího přizpůsobení se totalitní moci a zamezila přeměně umělecké tvorby v plochou ideologickou šablonu. Z tohoto pohledu byl Slánského a Barešův pád pro českou kulturu pozitivním signálem, nikoli však osvobozující vydechnutí, protože tomuto nebezpečí zabránil před dogmatikem Barešem jen o něco menší dogmatik Kopecký. Svě pozice proto posílili renomovaní spisovatelé v čele s Vítězslavem Nezvalem, což s sebou přinášelo alespoň příznivé předpoklady pro budoucí vývoj v lepších politických podmínkách<sup>18</sup>.

Na zmíněný rozpor upozornil již Alexej Kusák, když konfrontoval proklamace nového vedení kulturní politiky vést třídní boj v kultuře ještě intenzivněji (tzv. slánština) se souběžnou snahou zaměnit tvrdé metody v kultuře, jak je reprezentoval právě Slánského aparát<sup>19</sup>. Tento roz-

18 J. Knapík: c.d., s. 46.

19 A. Kusák: c.d., s. 381. Pavel Janoušek podobně konstatuje, že část funkcionářů využila procesu se Slánským k dílčí změně strategie při řízení kultury a poukázal na neoprávněnost předpokladu o utužení kulturní politiky po popravě Slánského. (P. Janoušek: c.d., s. 32-33.)

por sice nebyl ničím novým v dosavadní praxi komunistické kulturní politiky (máme zde na mysli kampaně proti různým „-ismům“ přítomným v danou chvíli v ideologickém arzenálu). Nová ovšem byla výchozí, která tento rozpor následovala.

Důsledkem vzniklého mocenského vakua se zrodila nová kulturně-politická konstelace. Hlavní slovo nyní patřilo Václavu Kopeckému a jeho spolupracovníkům Štollovi a Tauferovi. Spolu se Zdeňkem Nejedlým posílil své pozice i okruh redakce *Varu* (Václav Pekárek, Josef Rybák). Bývalé „liberály“, kteří se tak posouvali doleva, doplnila část „omilostněných sektářů“. Vedle Jiřího Hájka tak mohl ve funkci předsedy Svazu čs. spisovatelů zůstat i Jan Drda. (Drda komentoval podle Jiřího Taufera o přestávce na zasedání ÚV KSČ v prosinci 1951 svou vlastní pozici ve svazu během éry Slánského slovy: „Člověk je z toho všeho moudrý, až už je pozdě.“)<sup>20</sup> Naproti tomu dosavadní společník Vítězslav Nezval se od těchto kruhů začal pomalu odpoutávat.<sup>21</sup>

Významným a dosud nedoceneným pramenem pro poznání pozadí kulturně-politické atmosféry let 1952-1953 je obsáhlý projev Jiřího Taufera na ustavující schůzi organizace KSČ při Svazu čs. spisovatelů dne 8.2.1952. Ukazuje se, že mnohé zdánlivě „progresivistické“ články uveřejňované na stránkách *Literárních novin* a *Nového života* (dobře to je patrné např. na statích Václava Stejskala<sup>22</sup>) nepřinášely osobní postoje jejich autorů, ale pouze reprodukovaly novou linii ustanovenou shora.<sup>23</sup> Tauferův projev, místy emotivní, obsahuje tři základní teze, které v následujícím období zakořenily v tehdejší tisku. První a základní z nich bylo **potírání tzv. slánštiny** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.), tedy kritika metod bývalého sekretariátu ÚV KSČ. V konkrétních obrysech také načrtl administrativní zásahy proti některým spisovatelům a mj. zmínil případy Fráni Šrámka, Petra Bezruče: *útočil na styl, jímž zacházeli „Reiman a jemu podobní s díly dvou básníků, dvou národních umělců, kteří dožívají své dny v úctě celého národa, v úctě presidenta, vlády a strany, která poctila oba umělce vysokým titu-*

20 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 66, a.j. 96B. Projev J. Taufera na ustavující schůzi organizace KSČ při Svazu čs. spisovatelů dne 8.2.1952.

21 Svědčí o tom kritická zmínka o Nezvalovi za jeho vstřícné gesto vůči Emilu Fillovi ve statí L. Štolli - J. Taufer: Proti sektářství a liberalismu. *Nový život*, 1952 (roč. 4), č. 7, s. 1064.

22 V. Stejskal: Stalinovy články o jazykovědě a naše literární věda a kritika. *Nový život*, 1952 (roč. 4), č. 2, s. 269-282; Týž: K nové české próze. *Nový život*, 1952 (roč. 4), č. 4, s. 568-585.

23 Srv. P. Peřša: c.d., s.22; A. Kusák: c.d., s. 577; P. Janoušek: c.d., s. 33. Pavel Janoušek při analýze statí Jana Drdy správně předpokládá, že Drda „byl lépe informován o tom, co se právě smí a nesmí“. Zrod názoru uváděných Drdou je tedy třeba posunout téměř o rok zpět.



lem. Nikdo nezapomene nedávných upřímných a překrásných projevů obou básníků proti imperialismu. Pro Reimana je to starý pán (Fráňa Šrámek – pozn. autora), 'který potřebuje prachy'. Jak odporné! Kdo je to, probůh tento člověk, jemuž se mění veliká poesie, kterou milujeme v hrst bankovek, a velký český básník v jakéhosi starého pána s portmonkou? Kdo je to? Je to pracovník bývalého aparátu Slánského a z jakýchsi záhadných mně důvodů také člen Svazu čs. spisovatelů!<sup>24</sup> Dalším motivem jeho projevu byl apel na aktivitu Svazu čs. spisovatelů, údajně dušenou Slánským a spol.: „Lidé, představující vedoucí orgány Svazu, ztratili pocit vlastní odpovědnosti, plnili příkazy, které často byly osobním míněním referenta bývalého aparátu a vyřizovali je holými organizačně-administrativními opatřeními, odůvodňující to tím, že 'strana řekla', i když oním ztělesněním strany byl Bareš, Reiman nebo Filipec.“ Organizace KSČ při svazu musí „rozhodně vystupovat proti sebemenším pokusům podceňovat zkušenosti všech spisovatelů, ignorovat hlas komunistů, potlačovat kritiku...“ a vyslovil pozoruhodný požadavek „odstranit špatné spojení spisovatelů se Svazem, nedostatečný jeho kontakt s kandidáty na členství ve Svazu a naprosto špatný styk vedení Svazu se spisovateli-nekomunisty (!), spisovateli starými, často nemocnými a osamocenými a se spisovateli, kteří z těch či oněch důvodů nepíší nebo píší a nepublikují (!). Stranická organizace musí dát podnět k tomu, aby se řada mlčících spisovatelů reaktivovala. (sic!)“<sup>25</sup> Poslední tezi užitou v tomto projevu bychom mohli nazvat podnětem k jisté **korekci** (jím chápané ovšem jako náprava do původního stavu) **estetiky socialistického realismu** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.). Deklaroval tak boj „proti ideologickým zkřivěninám, proti estétství a rappismu, proti projevům kosmopolitismu a nacionalismu, proti dekadenci a vulgarizátorskému schematismu, proti levičáckému poměru ke kulturnímu dědictví i proti nedoceňování vývoje naší socialistické literatury ... boj proti estétství není boj proti estetice. A zvláště ne proti estetice socialistické, která se nedá vymyslet, ale která vzniká v dlouhodobé a hromadné tvorbě děl socialistické literatury“<sup>26</sup> Důležité je také Tauferovo spojení otázky estetiky socialistického realismu s vyzdvižením statí J. V. Stalina o jazykovědě z roku 1950.<sup>27</sup>

24 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 66, a.j. 96B. Projev J. Taufera na ustavující schůzi organizace KSČ při Svazu čs. spisovatelů dne 8.2.1952. Reimanův výrok o Fráňovi Šrámkovi v souvislosti s vydáváním jeho spisů mi v červenci 1999 potvrdil František Kautzman: „Reimann se přede mnou vyslovil, že to není žádný spisovatel a že 'starý pán potřebuje prachy' ...“

25 Tamtéž. Uvedme v této souvislosti případ Jaroslava Seiferta.

26 Tamtéž. S narážkou na smrt Biebla řekl: „Biebl je padlý v boji. Spálil svoje rukopisy. Tady může škody změřit a zvážit. Ale kolik básní, kolik děl vůbec nevzniklo v suchopáru slánským, v otravném vzduchu zrady. Zde škody nelze vůbec změřit.“

Může se zdát, že tato deklarativní „řízená estetika“ nemohla sama o sobě znamenat v české kultuře v širším měřítku obrat k lepšímu. Přesto (či snad: právě proto?) můžeme již v této době zaznamenat některé pozitivní posuny. V *Novém životě* požadoval Vladimír Dostál vedle obligátního potírání „slánštiny“ také rovnoměrnější rozprostření vzorů, když vznesl požadavek „učit se přímo u Nerudy a stejně tak přímo u Nezvala.“<sup>28</sup> V oblasti filmové tvorby došlo v letech 1952-1953 k poklesu podílu filmů s do té doby jednoznačně preferovanou tzv. novou tematikou o socialistickém budování k celkovému poměru natočených filmů.<sup>29</sup> Počátkem roku 1952 vedoucí dramaturg Jiří Síla ve svém projevu k filmovým pracovníkům poměrně otevřeně prohlásil: „*Jedna věc je politika, politická věda a druhá věc je umění... Poučky se nedají točit. Z pouček nevznikne umělecké dílo.*“<sup>30</sup> V návaznosti na tzv. slánštinu kritizoval i předchozí dramaturgická vedení: „*Operujíc citáty a všeobecnými frázemi... byla dramaturgie a kritika úhlavním nepřítelem každé silné látky. Strašíc autory thesemi proti naturalismu a obviňujíc je ihned z kdejaké politické úchytky, nutila z nich pod záminkou, že socialistický realismus vyhledává v přítomnosti síly budoucnosti, práce učesané, pseudooptimistické skládanky, falšující skutečnost a proto nepřesvědčivé i neumělecké.*“<sup>31</sup> V jiném svém projevu Síla vyhlásil právo na mnohost a rozličnost konfliktů ve filmové tematice a akcentoval v něm tematickou pestrost. I když vyjádřil uspokojení nad vznikajícím budovatelským dramatem Jiřího Krejčíka a Jiřího Marka Nad námi svítá, dodal: „...*upadli bychom nezbytně do šablony, do opakování, do schematu, kdybychom se domnívali, že toto je jediná cesta, jak zachytit naší skutečnost v životě dělnické třídy nebo vesnice, že toto je jediný konflikt, hodný uměleckého zvládnutí... Mějme, soudruzi, už jednou odvalu napsat scénář a natočit film třebaš o lásce, film s milostným konfliktem jako vedoucím a třebaš jediným.*“<sup>32</sup> Ne náhodou vznikal v roce 1952 *Krškův Měsíc nad řekou* (premiéra v srpnu 1953).

V tomto směru je zachycen v dopise Gustava Bareše zajímavý (údajný) výrok Václava Kopeckého z porady s filmovými umělci v září 1951,

27 O významu reinterpretace Stalinových prací o jazykovědě na počátku roku 1952 srv. A. Kusák: c. d., s. 388-389.

28 V. Dostál: O české poezii. *Nový život*, 1952 (roč. 4), č. 12, s. 1893.

29 M. Fiala: Československý film po Únoru. *Film a doba*, 1968 (roč. 14), č. 2, s. 90-91. Trend pak potvrdila i Kopeckého linie „proti sucharství, za dobrou lidovou zábavu“, které však má své kořeny v nově vyhlášeném „novém kurzu“ ze září 1953.

30 J. Síla: Dramaturgický plán čs. státní filmové výroby filmu v I. čtvrtletí 1952. *Film a doba*, 1952 (roč. 1) č. 1-2, s. 16.

31 Tamtéž, s. 18.

32 Týž: Za životní věrnost a mnohostrannost filmové tvorby (Referát na III. celostátním aktivu filmových tvůrčích pracovníků studia Barrandov). *Film a doba*, 1952 (roč. 1), č. 5., s. 228.



na níž prohlásil „o smyslu nynějších změn, že nebudeme umělce nijak ovlivňovat, že od nynějška má každý úplnou svobodu, ať si točí co chce, že někteří režiséři jako Frič a Vávra mohou točit třeba bez scénáře.“<sup>33</sup>

Jakou proměnu prodělal názor na film *Císařův pekař* je zřejmé i z následujícího srovnání: zatímco počátkem roku 1951 ještě nebylo jasné, bude-li se film pro odpor dogmatiků vůbec natáčet<sup>34</sup>, je v únoru 1952 hodnocen jako Fričův „současně jeho dosud neúspěšnější film podchycující živý zájem nejširšího obecnstva.“<sup>35</sup>

Z konkrétních hmatatelných projevů uvolňování spadají do let 1951-1952 dva významné počiny na literárním poli. V roce 1952 vyšla v knihovničce Varu známá práce Sergeje Vasiljeviče Nikolského o *Karlu Čapkovi*.<sup>36</sup> V lednu 1953 pak byl vysázen první svazek spisů Jaroslava Seiferta, přičemž o jejich vydávání muselo být rozhodnuto někdy v předchozím roce.<sup>37</sup> Zásadní krok k Seifertově rehabilitaci byl však podniknut již v září 1951 jeho omluvou za protisovětské výroky.<sup>38</sup> Náznaky pozitivních posunů v roce 1952 zaznamenalo i divadelnictví; při jejich zavádění se opět operovalo se sovětským příkladem. Mezi příčinami změn figuroval mj. hluboký pokles návštěvnosti divadel (obdobně jako ve filmu), což vytvářelo tlak na rozšíření pestrosti repertoáru (v březnu 1952 uvedlo Krajské a oblastní divadlo v Plzni první hru s tematikou lásky *Dobrá píseň* od Pavla Kohouta).<sup>39</sup>

Důležitý projev nového kulturně-politického ovzduší představoval na počátku ledna 1952 vznik *Literárních novin* – nového orgánu Svazu čs. spisovatelů. Lze říci, že i když počáteční profil tohoto

33 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 66, a.j. 966. Dopis G. Bareše K. Gottwaldovi z října 1951. Autentičnost výroku se zdá potvrdzovat vzpomínka Jiřího Frieda, který popisuje, že již v roce 1951, kdy začal „boj proti škodlivým tendencím levičácké vulgarní socializace tvůrčí metody“, vyhlásilo KVÚD tzv. dobrou atmosféru: „Každý měl napříště psát a natáčet podle hlasu svého vlastního srdce“ (J. Fried: Uvedme na plátno pravdu našeho života. Literární noviny, 1955 (roč. 4), č. 34, s. 4.)

34 J. Knapík: Trámpoty „Císařova pekaře“, Dějiny a současnost, 1998 (roč. 20), č. 6, s. 30-31. Gustav Bareš film „Císařův pekař“ hodnotil v říjnu 1951 slovy: „Bylo vyhozeno na 30 milionů Kč na posytnou američánskou veselohru Wenichovu o Rudolfovi II., kdežto k filmování „Psohlavců“, které jsme prosazovali jako vlastenecký film o našich západních hranicích, se dosud nepříkročilo...“ (SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 66, a.j. 966. Dopis G. Bareše K. Gottwaldovi z října 1951.)

35 J. Brož: Prokopnické zaslulhy dvou jubilatů českého filmu. 50 let Martina Friče. Film a doba, 1952 (roč. 1), č. 1-2, s. 99.

36 J. Dvořák: Zdeněk Nejedlý a nová česká kultura. Praha 1978, s. 424. O pozitivním vlivu sovětské literární vědy na vznik „tání“ v české kultuře dále A. Kusák: c.d., s. 388-392.

37 P. Pešta: c.d., s. 19.

38 J. Knapík: Verše v nemilosti. Soudobé dějiny, 1998 (roč. 5), č. 1, s. 41-42; srv. V. Kopecký: ČSR a KSČ. Praha 1960, s. 454.

39 V. Just a kol.: Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech. Praha 1995, s. 45 a 182.

týdeníku zůstal v zajetí (nutných) dobových schémat (potírání tzv. slánštiny), přece jen se stránky *Literárních novin* staly přinejmenším výrazem očekávání kulturní obce, vírou po novém uspořádání věcí kulturních.<sup>40</sup> Toto očekávání mělo jistě širší základnu; v oblasti výtvarnictví můžeme uvést pozdravný dopis Václava Rabase ze dne 8.1.1952 Václavu Kopeckému, kterým přivítal a podpořil změny ve vedení Svazu čs. výtvarných umělců po pádu Slánského, ohrazoval se proti byvšímu „šoltovskému bloudění“, avšak bránil se i názoru, že „odstranění vulgarisátorů a talmudistů s vedoucích posic v umění povede k druhé krajnosti - k obnově starého uměleckého formalismu.“<sup>41</sup> Ačkoli si česká literatura musela na první skutečné poučkové literární polemiky ještě počkat (období 1953-1954),<sup>42</sup> přesto některé články *Literárních novin* vyvolaly u tandemu Štoll-Taufer nevoli pro „přemíru diskusí“ a „ústupky nesprávným názorům.“<sup>43</sup>

V kontrastu s *Literárními novinami* zanikla v únoru 1952 *Tvorba*. Její pád podtrhává navíc dramatičnost okolností zániku. Na podzim 1951, kdy v atmosféře zjitřeného sporu Kopecký - Bareš značně narostla citlivost, s níž byly přijímány názory v ní publikované, otiskla *Tvorba* články, které vzbudily nelibost lidí z blízkého okolí Václava Kopeckého a pohodlně zdůvodnily její zastavení. Šlo o články Stanislava Neumanna, Mojmíra Grygara, Michala Sedloně<sup>44</sup> a Ladislava Štolla,<sup>45</sup> jimiž se - slovy Jiřího Tauerera - „kdysi fučíkovská a potom neumannovská *Tvorba* nenapravitelně zkompromitovala.“<sup>46</sup> Politický sekretariát ÚV KSČ se rozhodl *Tvorbu* zastavit počátkem února 1952 a její poslední, 7. číslo, vyšlo dne 14. 2.

40 Šrv. J. Hilčr: K prvním číslovům *Literárních novin*. *Nový život*, 1952 (roč. 3), č. 2, s. 319-320. Odmyslíme-li balast, zůstávají jeho slova výrazem očekávání změny: „A hned toto první číslo vyjadřuje, jaký to obrat nastal již v našem kulturním životě po zneškodnění Slánského, jako uvolnění, jaké zároveň již rozvíjení nových tvůrčích sil...“

41 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/45, sv. 6, a.j. 162. Dopis V. Rabase V. Kopeckému ze dne 8.1.1952.

42 P. Pešta: c.d., s. 19-20.

43 L. Štoll - J. Tauerer: Proti sektářství a liberalismu. *Nový život*, 1952 (roč. 4), č. 7, s. 1061-1067.

44 S. Neumann: K článkům o ideových problémech sovětské literatury. *Tvorba*, 1951 (roč. 20), č. 38, s. 918 - 920; č. 39, s. 942 - 944; č. 40, s. 966 - 967; č. 41, s. 990; M. Grygar: Teigovština - trockistická agentura v naší kultuře. *Tvorba*, 1951 (roč. 20), č. 42, s. 1008 - 1010; č. 43, 1036 - 1038; č. 44, s. 1060 - 1062; M. Sedlár: Cesta Konstantina Biebla k bojovnému humanismu. *Tvorba*, 1951 (roč. 20), č. 43, s. 1034.

45 V říjnu 1951 popudily Ladislava Štolla redakční zásahy v textu jeho projevu proneseného při zahájení VSPHV, který byl otištěn v *Tvorbě* č. 42. Záležitost později řešil organizační sekretariát ÚV KSČ. Viz též SÚA, A ÚV KSČ, f. 07/2 (Gustav Bareš), sv. 1, aj. 5. Dopis Č. Cisaře B. Barešovi ze dne 15.10.1951.



1952.<sup>47</sup> Současně však vzbudila odpor úprava posledního čísla; otištění smuteční větvičky na titulu obálky a především Nerudova báseň z *Písní kosmických* „Ty věčné hlasy proroků, že také mrtvi budem...“, což ve dnech 19. - 21. února 1952 interpretovala *Svobodná Evropa* jako protest redaktorů *Tvorby* a následně sám Gottwald jako záměrnou provokaci. Jak bylo Janu Šternovi řečeno, byl Gottwald obsahem poslední *Tvorby* velmi rozezlen a „mlátil příslušným číslem o stůl.“<sup>48</sup> Dne 4. 3. 1952 vznikla komise s úkolem vyšetřit tzv. provokaci v posledním čísle *Tvorby*, jakož i činnost Jana Šterna (nesl odpovědnost za poslední číslo). Zprávu o výsledcích, kterou organizační sekretariát ÚV KSČ projednával dne 22. 4. 1952, vyhotovil Bedřich Voda-Pexa. Konstatovalo se v ní, že se *Tvorba* dopustila v posledním období existence řady vážných chyb, které byly zhodnoceny jako „ne kvalifikované a vulgarisující výpady... do oblasti literatury.“<sup>49</sup> Byl tím myšlen článek Mojžíry Grygara o „teigovštině“ (shledán zbytečným, neboť Karel Teige byl již „odhalen“ a „rozdrcen“ Štollovou studií „*Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*“), kritika Biebla („*místo boje proti trockismu na kulturní frontě v roce 1951 se mířilo proti chybám Biebla před 20 lety*“) a konečně série článků Stanislava Neumanna (charakterizováno „*jako slánština, jako trockismus na kulturní frontě, jako odrovnávání umělců. Pracovníci redakce Tvorby a právě tak někteří pracovníci kulturně-propagačního oddělení se orientovali na minulost a nepodporovali nové a socialistické, jež se rodilo čestných kulturních pracovnících.*“)<sup>50</sup>

Oblastí zůstávající přes všechny změny pod vlivem dogmatiků bylo výtvarnictví.<sup>51</sup> Podlomené pozice ve *Svazu čs. výtvarných umělců* totiž kompenzovala pozice Františka Nečáaska, vedoucího kulturního a tis-

46 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 66, a. j. 968. Projev J. Tautera na ustavující schůzi organizace KSČ při Svazu čs. spisovatelů dne 8.2.1952.

47 V předposledním čísle *Tvorby* (7. 2. 1952) je ještě jako šéfredaktor týdeníku uveden Gustav Bareš. V posledním však již jeho jméno v tiráži chybí a spolu s ním i celý seznam redakce s spolupracovníků.

48 Vzpomínka Jana Šterna (nar. 1924). V majetku autora.

49 SÚA, A ÚV KSČ, f. 02/3 (Organizačního sekretariát), sv. 19, a. j. 161. „Zpráva komise o činnosti redakce *Tvorby* na kulturním úseku v posledním jejím období“ ze dne 22. 4. 1952.

50 Tamtéž. Závěrem se zpráva vyjadřovala k tzv. provokaci. Jan Štern popřel jakýkoli zlý záměr. Organizační sekretariát ÚV KSČ se usnesl udělit mu stranickou dotku (zvýšena později na dotku s výstrahou), avšak neschválila návrh, aby ministr národní bezpečnosti Karol Bacilek zajistil jeho bezpečnostní šetření.

kového odboru Kanceláře prezidenta republiky. Tento protagonista výstav výtvarného umění v Jízdárně Pražského hradu přečkal personální smršť přelomu let 1951-1952 díky vlivu u Klementa Gottwalda, jehož názory v kulturní oblasti prosazoval a současně jej svou koncepcí ovlivňoval.<sup>52</sup> O Nečáskově pozici a jeho názorech uplatňovaných v této době svědčí mj. komentář, jímž se vyjadřoval k *Záznamu o nepřátelských živlech v oblasti kultury* sepsaném v srpnu 1952 již bezvýznamným Barešem. „Záznam“ se zrodil z pravděpodobně Gottwaldova požadavku vzneseném při Barešově odvolání v lednu 1952, aby „si vzpomněl na vše a pomohl odhalit celé spiknutí v celé šíři...“<sup>53</sup> Na této dobu silně poznamenané zprávě, v níž konstruoval různá protistátní centra v kultuře, je ovšem pozoruhodné doprovodné Nečáskovo vyjádření, jež si Gottwald vyžádal. Dal v něm nejen zapravdu Barešovým vývodům, ale pokusil se je dále rozvést o vlastní poznatky, v nichž k lidem podílejícím se na údajných nepřátelských akcích řadil mj. Vítězslava Nezvala, Oldřicha Macháčka a Václava Pekárka.<sup>54</sup> Dokonce vznesl jisté výhrady k potírání tzv. slánštiny, jež způsobilo „oživení nepřátelských, formalistických a protisovětských tendencí.“<sup>55</sup> Fakticky tak kritizoval novou kulturní linii zleva.

V polovině roku 1952 byla nová norma kulturní linie – známá stať Ladislava Štolla a Jiřího Taufera *Proti sektářství a liberalismu - za rozkvet našeho umění* definitivně formulována a obsáhle publikována v tisku.<sup>56</sup> Jednalo se o první konzistentní interpretaci kulturně-politických změn od září 1951, a ačkoli ji nelze přeceňovat ve svém významu pro uvolnění v české kultuře (vždyť autoři se vedle kritik sektářských přístupů ohrazují i proti názorům Hoffmeisterovým, E. F. Burianovým, Nezvalovým (!), nehledě na výpady vůči Emilu Fillovi a Josefu Palivcovi), vyzdvihl např. Pavel Janoušek uvedenou stať jako další možnost distance od alespoň nejhrubších zásahů a redefinici

51 Viz dále A. Kusák: c.d., s. 419.

52 V. Knapp: *Proměny času*, Praha 1998, s. 96 a 111-112; Svou funkci Nečásek brzo po Gottwaldově smrti ztratil.

53 SÚA, A ÚV KSČ, f. 02/1 (Předsednictvo ÚV KSČ), sv. 31, a.j. 291. Tato slova nebyla vtělena do usnesení, jsou zaznamenaná pouze tužkou v konceptu; srv. J. Knápek: *Kdo spoutal naši kulturu (Portrét stalinisty Gustava Bareše)*, Přerov 2000, str. 170, 187, 188.

54 SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24, sv. 6, a.j. 967. Z dokumentů obsáhle cituje K. Kaplan: *Několik dokumentů ke kultuře*, Proglas, 1998 (roč. 9), č. 9-10, s. 57-59.

55 K. Kaplan: c.d., s. 59.

56 L. Štoll - J. Taufer: *Proti sektářství a liberalismu - za rozkvet našeho umění*, Literární noviny, 1952 (roč. 1), č. 19, s. 5-6; Totéž, *Nový život*, 1952 (roč. 4), č. 7, s. 1053-1069.



„správné cesty“ jako interval mezi pravou a levou úchytkou.<sup>57</sup> To již samo o sobě vytvářelo nový manévrovací prostor.

Je třeba se také zastavit u geneze tezí vyslovených Štollem a Tauferem v polovině roku 1952. Již jejich článek byl pouhým rozvínutým komentářem úvodníku *Rudého práva* z poloviny května 1952.<sup>58</sup> Půjdeme-li ještě zpět po časové ose, nelze si nevsímnout, že tyto názory obsahoval také zmíněný (neveřejný) projev Jiřího Taufera ke spisovatelům v únoru 1952. V zárodečné podobě se „oboufrontální útoky“ proti sektářství i liberalismu objevují v úvodníku *Literárních novin*,<sup>59</sup> jejichž koncepce musela vznikat už koncem roku 1951. Ideová linka nové normy zde tedy v jisté podobě existovala déle.

Souvisí s tím také postupná proměna myšlení kulturních pracovníků. Historikové často a právem upozorňují na společenský šok<sup>60</sup> zapříčiněný nejdříve pádem Slánského aparátu koncem roku 1951 a umocněný poté koncem roku 1952 procesem s tzv. protistátním spikleneckým centrem. Nahromaděná kritika umožnila exkulповat ty, kteří prosazovali normy předešlé<sup>61</sup> a současně relativizovala normu samotnou obecně. Tento faktor měl v blízké budoucnosti sehrát progresivní roli. Pohled na tvůrce nové kulturní politiky let 1952-1953 nám zde opět připomíná dvojakost celého procesu pomalého kulturního uvolňování. Za normálních podmínek by přece pozitivní vlivy v kultuře nemohly být spjaty s Václavem Kopeckým, Jiřím Tauferem či Ladislavem Štollem.<sup>62</sup> Alexej Kusák se tento paradox pokusil vysvětlit tezí o „Istivém dynamismu“,<sup>63</sup> podle níž se za určitých podmínek může kultura spojovat se silami sobě nepřátelskými. Podle mého názoru proto v souladu s tímto tvrzením **znamenal v období 1952-1953 tandem Štol-Taufer kulturně-politický přínos** (zvýraznil autor příspěvku, pozn.R.D.), neboť **rozhýbal** kulturní dění kampaní proti ultradogmatikům, poté se však rychle stával brzdou. Nemohli překročit svůj stín<sup>64</sup> a na jejich linii začí-

57 P. Janoušek: c.d., s. 34. Tato interpretace sama o sobě nebyla v komunistické věrouce ničím nová, nově však bylo ztotožnění „levé úchytky“ s metodami Slánského aparátu. Obecně tyto jevy popsal A. Kusák: Na prahu temných let. Svědectví, 1971 (roč. 11), č. 41, s. 119.

58 K některým otázkám našeho umění. Rudé právo, 19.5.1952, s. 1.

59 Literární noviny, 1952 (roč. 1), č. 1, s. 1.

60 K. Kaplan: c.d., s. 1062-1064; A. Kusák: c.d., s. 384.

61 SÚA, A ÚV KSČ, Rehabilitační komise ÚV KSČ 1968-1969, Studie č. 15 (K. Jechová - J. Šimůnek: Kulturní politika v období procesu), s. 27; srv. P. Janoušek: c.d., s. 38.

62 Srv. J. Knapík: c.d., s. 46.

63 A. Kusák: c.d., s. 388.

naly tlačit síly progresivnější, např. nastupující nová literární generace.

V předchozím textu jsme sledovali analýzu poměrně dynamického období let 1951-1952 vyznačujícího se podle mého názoru poněkud specifickým postavením v české kultuře, neboť bezprostředně předcházelo jevu, který historiografie bez větších námitek nazývá „táním“. To také klade jisté nároky na zjemnění periodizace. Pokusili jsme se zde prohloubit Janouškovu tezi o procesu se Slánským jako prvním signálu uvolňování; ze studia archivních pramenů vyplývá, že tuto hranici bude třeba posunout již k přelomu let 1951-1952. Vyplývá to i ze zkoumání kořenů některých názorových proměn lemujících toto období. Lze říci, že v časovém úseku (byť vnitřně rozporném, ale uzavřeném) od počátku roku 1952 do počátku roku 1953 se odehrálo vše podstatné pro počátky „tání“; ještě nešlo o „tání“ skutečné, ale šok, který kultura a společnost zažila pádem a posléze procesem se Slánským, vedl k relativizaci norem a snad i samovolně umocnil odlišné tóny Kopeckého kulturní politiky prostřednictvím mohutné kampaně proti tzv. slánštině. (Zde se nabízí dosud nezodpovězená otázka, proč bývalí pracovníci sekretariátu ÚV KSČ a blízcí spolupracovníci Slánského neskončili spolu s ním na popravišti, zvláště uvědomíme-li si, že šlo také často o občany židovského původu. Vše se odbylo pouhým konstatováním, že Bareš, Reiman ad. byli pouhými nevědomými nástroji Slánského.) Teorie o „šoku“ dále umožňuje nahlédnout na vznik „tání“ po roce 1953 jako na kombinaci nezamýšleného důsledku společenského otřesu a příznivých mezinárodních podmínek po smrti Stalina (a u nás Gottwalda).<sup>64</sup> To ovšem v sobě nese také riziko; sepětí kulturně-politických posunů s politickými elitami obecně v komunistickém režimu současně skrývá nutnou cykličnost proměn (progresí a recidiv) – podle toho, který z kulturních vůdců se zrovna ocitl v nemilosti. I tímto úhlem pohledu lze nazírat, bez nároku na absolutizaci, na události roku 1956, poté utužení v letech 1957-1959 a uvolnění let 1962-1963.

64 V tomto směru není bez zajímavosti, že někteří „frézisté“ let 1948-1951 (Pavel Reiman, Gustav Bereš, Jan Štern) stáli na konci 60. let více či méně na pozicích reformismu.

65 Alexej Kusák jde dokonce dále, když tvrdí, že proces uvolňování ve společnosti dynamizovala sama kultura, které se jako první v letech 1951-1952 zdařilo získat jistou autonomii. [A. Kusák: c.d., s. 385.]



Rudolf Vévoda

## MEZI SEINOU A VISLOU. KULTURNÍ POLITIKA V ČASE „TÁNÍ“: POLSKÝ MODEL

**J**edním z úkolů, které leží před českou badatelskou obcí, by měla být i „demytizace“ onoho bezesporu pozoruhodného a plodného období dějin české kultury, kterým byla tzv. šedesátá léta, tedy doba, již lze přibližně vymezit roky 1956 a 1968/1969. Od listopadu 1989 uběhlo již drahně času na to, aby bylo možno zkoumat fenomén „zlatých šedesátých“ sine ira et studio. Přesto lze v české kulturní historiografii nalézt jeden závažný deficit, který, jak se zdá, bezděčně pomáhá udržovat při životě jeden implicitní, ale možná právě proto v jistém smyslu nebezpečný mýtus; totiž mýtus „jedinečnosti“ a „výjimečnosti“ českého kulturního dění šedesátých let. Oním deficitem je pak skutečnost, že dosud chybí srovnávací studium kulturního vývoje v ostatních zemích někdejšího „socialistického tábora“: studium prováděné českými vědci a z českého úhlu pohledu. Bez něj není možno dát našim „šedesátým“, co jejich jest: přiblížit se plastičtějšímu a úplnějšímu poznání jejich limitů, jejich iluzí, ale i jejich velikostí.

Není ambicí tohoto textu něco takového suplovat. Jde spíše o pouhý pokus pootevřít okno k našim severním sousedům; pokus, jenž chce být prostým připomenutím skutečnosti, že bez polského Října roku 1956 a bez složitých peripetií kulturně politického vývoje Gomulkovy éry by naše šedesátá léta i Pražské jaro vypadaly jinak.

Proces stalinizace polské kultury se v mnoha ohledech příliš nelišil od podobného směřování v Československu; začal jen o něco dříve. Mocenský zápas mezi prozápadně orientovanými demokraty na straně jedné a politickými silami, jejichž cílem bylo z Polska učinit satelit Sovětského svazu na straně druhé byl totiž také rozhodnut dříve než u nás. Příchod Rudé armády do Polska v roce 1944 byl velkou částí elit i ostatní veřejnosti vnímán jako nová okupace. Etablující se „lidová moc“ nemohla v masovém měřítku počítat ani s rusofilstvím, ani s touhou po revolučních změnách. Tento zápas, který nabýval často drastických, krvavých rysů, se nemohl neodrážet v oblasti duchovní, kulturní a ideologické. Tak již v roce 1947 upozorňovalo kulturně osvětové oddělení ústředního výboru Polské dělnické strany (PPR) na

existenci „anachronického ideálu falešně chápané 'tvůrčí svobody'“ a konstatovalo, že kulturní život „výrazně zaostává“ za společenskými a hospodářskými změnami<sup>1</sup>. Utužení cenzury a likvidace soukromých nakladatelů stanuly na pořadu dne. Radikální levice začala udávat tón. Iluze o autonomii kultury v totalitním státě pomáhali rozbítet i někteří radikálně orientovaní intelektuálové a umělci, a to většinou ti, kteří prodělali tragickou osobní zkušenost s nacismem. Ovšem jen nemnozí představitelé polské kultury - jako například Tadeusz Borowski - tak činili snad alespoň zpočátku bona fide. Naivita a „dobrá vůle“ však rychle braly za své<sup>2</sup>. Když Alexandr Fadějev, představitel „spřáteleného“ Svazu sovětských spisovatelů, prohlašoval na vratslavském Kongresu intelektuálů na obranu míru, konaném v srpnu 1948, že „*kdyby hyeny uměly používat pero a šakalové psací stroje, psali by stejně jako T. S. Eliot*“<sup>3</sup>, muselo již být každému zřejmé, o co jde.

Glajchšaltování kultury naráželo ovšem na své meze; ti z předválečných funkcionářů komunistické strany, kteří přežili čistky z konce 30. let, ostatně neměli ve své většině ke Stalinovi a jeho lidem důvěru<sup>4</sup>. „Dozor“ nad kulturou sice často vykonávali necitliví byrokraté, kteří veškeré pokusy o uchování alespoň části avantgardního dědictví - v jakkoli selektivní a ideologicky „neškodné“ podobě - vnímali jako „měšťácký přežitek“. Důvtipnější představitelé stranického aparátu si ovšem uvědomovali, že možnost „podchytit“ řadu talentovaných tvůrců, a to navzdory jejich nekomunistické (Jerzy Andrzejewski), nebo i vysloveně pravicové minulosti (Konstanty Idelfons Galczyński), může znamenat obrovský propagandistický zisk. Uvažovali tímto způsobem zvláště proto, že řada talentovaných tvůrců se po skončení války do Polska buď vůbec nevrátila (Witold Gombrowicz, Zofia Kossaková a j.), nebo na přebírání moci komunisty a rostoucí nesvobodu reagovala odchodem do emigrace (Czesław Miłosz). Snaha oněch „prozíravějších“ stranických funkcionářů se v první třetině padesátých let ukázala jako vcelku úspěšná. Velká většina tvůrců se v oné době přinejmenším vnějškově konformizovala s „kulturní politikou lidového Polska“. Když

1 A. Paczkowski: *Pól wieku dziejów Polski 1939-1989*. Warszawa 1995, str. 281-282.

2 Vynikající, leč v českém prostředí dosud nedocenenou analýzu procesu stalinizace polské kultury podává C. Miłosz v knize *Zniewolony umysł* (1953); česky: C. Miłosz: *Zotročený duch*, Praha 1992.

3 A. Paczkowski, *A. c. d.*, str. 283.

4 „Polsko si i v těch nejtemnějších letech uchovalo něco ze soucitu k bezbranným díky své chaoticko-liberální minulosti, díky katolicismu a díky zavilé nenávisti starých komunistů ke katolíkům, jenž zavraždil jejich milované vůdce.“ C. Miłosz: *Rodná Evropa*. Olomouc 1997, str. 276.



v roce 1953 krakovský katolický časopis *Tygodnik Powszechny* odmítl otisknout nekrolog věnovaný Josefu Vissarionoviči Stalinovi, dosavadní redakce týdeníku byla rozehnána. Šlo ovšem ve své době o zcela ojedinělý akt odvahy. Srdceryvný článek o Stalinově smrti ostatně napsala i spisovatelka takového formátu, jakou byla Maria Dabrowska, což podle Stefana Kisielewského zapříčinilo, že jí v roce 1956 minula Nobelova cena za literaturu<sup>5</sup>.

Jednou z klíčových postav při řízení kulturní politiky vládnoucí Polské sjednocené dělnické strany (PSDS) v raných padesátých letech byla Luna (Julia) Brystygierová, která šéfovala pátému oddělení ministerstva národní bezpečnosti, tedy odboru, jenž měl v kompetenci klérus a umělce. Brystygierová byla podle svědectví pamětníků žena „výjimečně inteligentní“, „bystrá a pronikavá“, „hodně vzdělaná a výřečná“. Stefan Staszewski, tehdejší ředitel tiskového oddělení ústředního výboru PSDS, svého času tvrdil, že jí strana přidělovala „typicky diverzní úkoly, které vyžadovaly vysokou inteligenci“<sup>6</sup>. Je vysoce pravděpodobné, že se právě jí a jejímu oddělení ministerstva podařilo získat mnohé tvůrce pro spolupráci s režimem. Prostřednictvím novináře a publicisty Dominika Horodyňského, který často vyjížděl do zahraničí, se v době Chruščovovy liberalizace dokonce pokoušela ovlivňovat dění v polském kulturním exilu; rozumí se že ve prospěch „lidového Polska“<sup>7</sup>.

Rok 1956 znamenal v mnoha ohledech dalekosáhlý přelom. Z historické perspektivy znamenal - na rozdíl od Československa - nikoli počátek „tání“, nýbrž jeho vyvrcholení, po němž následoval nezadržitelný sestup, nové „utahování šroubů“, spjaté s upevňováním mocenských pozic prvního tajemníka strany Wladysława Gomulky. Gomulka v roce 1956 dokázal skvěle využít mohutného vzepětí lidové energie a probuzeného veřejného mínění, které volalo po zásadních změnách. Na VIII. plénu ústředního výboru PSDS 20. října prohlašoval, že polsko-sovětské vztahy „musí být založeny na vzájemné důvěře a rovnosti“ a že každý stát má právo „na úplnou nezávislost a samostatnost“. O čtyři dny později na půlmiliónové manifestaci v centru Varšavy proklamoval „právo každého národa na suverénní výkon moci v nezávislém státě“<sup>8</sup>. Po volbách do Sejmu v lednu 1957, které manifestačně

5 S. Kisielewski: *Abecadło Kisielewskiego*, Warszawa 1990, str. 18.

6 S. Sroć: *Torańska*, Dni, Warszawa 1997, str. 197-198, 412, 553.

7 J. Giedroyc: *Autobiografia na cztery rety*, Warszawa 1996, str. 151; J. Giedroyc, J. Sternpowski: *Listy 1946-1969*, II., Warszawa 1998, str. 127.

podpořil i kardinál Stefan Wyszyński, nedávno propuštěný z tříleté internace, však nastoupilo cosi na způsob „plíživé normalizace“. Ta ovšem - přes veškerou svoji hloupost, brutalitu a v závěru šedesátých let i primitivní antisemitismus - nikdy nedosáhla československých parametrů sedmdesátých let. Historik Andrzej Paczkowski nachází v Gomulkově éře zvláštní ambivalenci: „*Na jedné straně politicky motivované odmítání rukopisů, ba dokonce rozmetávání sazeb, trezorové filmy a scénáře odkládané do zásuvek, zakazované divadelní hry a 'černé listiny' spisovatelů a výtvarníků. Na druhé straně nemalá porce skvělé poezie, pozoruhodných románů, velkolepých inscenací a vynikajících filmů. Z jedné strany emigrace řady vynikajících umělců (Marek Hlasko, Aleksander Wat, Leopold Tyrmand, Sławomir Mrożek), z druhé strany hojně komentované návraty exilových tvůrců do vlasti (Michał Choromański, Zofia Kossaková, Melchior Wańkowicz, Teodor Parnicki, Maria Kuncewiczowa). Na jedné straně cílevědomé a systematické navazování na velkou domácí i evropskou tradici. Na druhé straně primitivní - což neznamená nepopulární nebo neúčinná - propagandistická díla, nezřídka silně poznamenaná vulgárním šovinismem [...].*“<sup>9</sup> Gomulkovo „obnovování pořádku“ mělo několik etap, které - jak doložil historik polské opozice Andrzej Friszke - pozoruhodně korespondovaly s protiliberalizačními trendy v SSSR. Už na jaře 1957 Gomulka prohlásil, že „*tuberkulóza revizionismu může jen posílit chřipku dogmatismu*“<sup>10</sup>. V září téhož roku tvrdě zaútočil proti týdeníku *Po prostu*, který byl symbolem liberalizačních změn, když před dělníky varšavské automobilky neváhal vyhrožovat, že „*kontrarevoluční činnost [...] nedovolíme! Buď Po prostu přijme linii strany [...], anebo [...] nebude vůbec vycházet.*“<sup>11</sup> Několikadenní studentské nepokoje ve Varšavě jen posloužily stranickým dogmatikům jako vítaná záminka k dalšímu utahování šroubů. Vládní deník Trybuna Ludu zdůvodnil zastavení *Po prostu* ostrým komentářem, ve kterém byl časopis obviněn, že se stavěl „*proti politice strany a proti socialismu a záseval pochybnosti a apatii, nevíru a defétismus*“<sup>12</sup>. Pokus několika liberálních spisovatelů o založení měsíčníku *Europa*, jehož cílem bylo zdůrazňovat a posilovat povědomí společných kořenů se západoevropskou

8 A. Paczkowski: c. d., str. 303.

9 A. Paczkowski: c. d., str. 383.

10 A. Friszke: *Opozycja polityczna w PRL 1945-1980*. Londýn 1994, str. 114.

11 A. Paczkowski: c. d., str. 316.

12 T. Toruńska: c. d., str. 693.



kulturní tradicí, ztroskotal přes počáteční souhlas vlády na Gomulkově odporu. Jerzyho Andrzejewského, Adama Wazyka, Stanisława Dygata a Mieczysława Jastruna to přivedlo k odchodu z PSDS. Touže dobou se šéf strany - ve zřejmé narážce na kritická vystoupení československých spisovatelů v předchozím roce - nechal slyšet, že „svědomím dělnické třídy je strana“, a ne literáti<sup>13</sup>. Čistky, v některých případech opakované, zasáhly celou řadu redakcí. *Nowa Kultura* a *Przegląd Kulturalny* byly zastaveny v létě r. 1963, když ztroskotaly pokusy podřídit je stranické linii. K zastrašování nespokojených sloužily i politické procesy, např. s knězem a redaktorem M. Pirozyńským; větší pozornost pak vyvolal soud nad Annou Rudzińskou, obviněnou ze spolupráce s exilovým nakladatelstvím *Kultura*. Značný rozruch vyvolala dodnes nevyjasněná smrt novináře Henryka Hollanda, otce známé režisérky Agnieszky Hollandové, který během domovní prohlídky ve svém bytě „vypadl z okna“ a jehož hojně navštěvený pohřeb si vláda vyložila jako „protistranické vystoupení“. Konflikt mezi politikou mocí a liberálními intelektuály se vyostřoval a jeho obětí se stali i někteří příslušníci aparátu. „Kádrové změny“ totiž postihly i některé vysoké státní úředníky a stranické funkcionáře, které Gomulka neměl v oblibě nebo jim kladl za vinu přílišnou umírněnost: Tak v roce 1958 byl odvolán ministr kultury Karol Kuryluk, o rok později padl ministr osvěty Władysław Bieńkowski. Završením Gomulkovy snahy o vytvoření a konsolidaci systému osobní moci byl pak III. sjezd PSDS, konaný v březnu 1959.

Zvláště Władysław Bieńkowski, osobní přítel Gomulky a svého času člen nejužšího vedení strany, byl přesvědčeným reformátorem. „Hlava plná protikladů, nikdy vlastně nebyl marxistou“<sup>14</sup>, charakterizoval jej Gomulkův předchůdce ve vedení strany, Edward Ochab. V roce 1956 měl Bieńkowski na starosti církevní politiku; osobně doprovodil kardinála Wyszyńského z internace a několik katolických publicistů a spisovatelů sdružených kolem krakovského měsíčníku *Znak* přesvědčil, aby v r. 1957 kandidovali do Sejmu. „[...] měl k nám jakýsi sentiment,“ napsal o něm jeden z oné skupiny katolických poslanců, Stefan Kisielewski. V 60. a 70. letech Bieńkowski pod plným jménem publikoval v exilu, v roce 1976 dvěma otevřenými dopisy protestoval proti změně ústavy, do níž se tehdy dostaly paragrafy o „nerozborném přátelství“ se Sovětským

13 A. Paczkowski: c. d., str. 327.

14 T. Torzeńska: c. d., str. 69-70.



svazem a o „vedoucí úloze PSDS“. Podle Kisielewského se tak stal polským Djilasem<sup>15</sup>.

Polští spisovatelé se nevzdávali snadno a nevyklízeli pole bez boje. Svaz polských spisovatelů představoval v roce 1956 podle Andrzeje Friszkeho jeden z motorů reformního hnutí. Spisovatelský sjezd, který proběhl na přelomu listopadu a prosince, se vyslovil pro „zrušení všech forem cenzury a pro přijetí tiskového zákona kodifikujícího odpovědnost autorů a redaktorů“<sup>16</sup>. Sjezd rovněž požadoval zpřístupnění prohibičních fondů v knihovnách, rozšíření kontaktů se spisovateli v emigraci a volnou distribuci exilových knih a časopisů, zejména pařížské *Kultury*, vydávané od roku 1947 Jerzym Giedroycem. Finální představou spisovatelského svazu byla likvidace stranické kontroly nakladatelství a časopisů a dosažení úplné autonomie kulturního života. Tyto požadavky měl po skončení sjezdu prosazovat výbor, do jehož čela byl zvolen básník a fejetonista Antoni Slonimski.

15 S. Kisielewski: c. d., str. 9.

16 A. Friszke: c. d., str. 172.



Ve výboru Svazu měli stoupenci liberálních reforem převahu.

Když se v roce 1957 začalo vedení PSDS stále výrazněji odklánět od principů, ke kterým se přihlásilo v říjnu předchozího roku, začaly narůstat konflikty se spisovatelskou obcí. Strana se odmítala vzdát svého nároku na řízení společnosti. Włodzimerz Sokorski, jeden z čelných představitelů stranického aparátu na „kulturní frontě“, prohlásoval v roce 1958, že strana „*má právo bránit občany před šmírou, rozkladným a otevřeně nepřátelským uměním*“. Ústřední výbor strany přijal usnesení, které pravilo, že v „*nakladatelstvích, zejména na vedoucích postech, mohou pracovat jen ti lidé, kteří s přesvědčením realizují politiku strany*“<sup>17</sup>.

Svaz polských spisovatelů se snažil bránit ideje roku 1956. Navazoval proto kontakty se spisovateli v emigraci, z nichž někteří dali - zpravidla po složitém vyjednávání - souhlas k publikaci svých děl v domácích nakladatelstvích (Teodor Parnicki, Zofia Kossaková, ale i Czeslaw Milosz či Witold Gombrowicz, jehož popularita v Polsku dosahovala v oné době svého maxima). Svaz rovněž záměrně rozvolnil své kontakty se spisovatelskými organizacemi v ostatních zemích ovládaných komunisty, a naopak se snažil posílit styky se západními spisovateli.

V roce 1959 schválil sekretariát ústředního výboru PSDS rezoluci o situaci ve Svazu polských spisovatelů. Svaz podle tohoto stranického usnesení podléhal revizionismu, buržoazní ideologii, a „*terorizoval*“ spisovatelekomunisty. Nezůstalo jen u slov; stranický aparát postupně omezoval vliv Svazu na ediční politiku a na redakce časopisů. Pod silným nátlakem Slonimski ustoupil. Vedení Svazu převzal na řadu let Jaroslaw Iwaszkiewicz. Jeho estetické názory a literární záliby měly hodně daleko ke klasickému kánonu socialistického realismu. Měl dobré kontakty s exilem a není bez zajímavosti, že ho mezi své blízké přátele počítal i Witold Gombrowicz, který se kvůli němu dostal do sporu s Giedroycem. Podle většiny pamětníků a historiků byl Iwaszkiewicz jako předseda Svazu polských spisovatelů člověkem nepevným a loajálním k vládnoucí politické garnituře. „*Jeho diplomacií,“ píše Andrzej Friszke, „bylo mlčení nebo nepřítomnost v okamžicích zvýšeného politického napětí. Všechna opoziční uskupení k němu proto chovala nedůvěru. Při pohledu z delší časové perspektivy je však třeba konstatovat, že Iwaszkiewiczova konformita měla své hranice: nesnížoval se k účasti na propagandistických či policejních akcích proti libe-*

<sup>17</sup> A. Paczkowski: c. d., str. 327.

rální opozici, prostřednictvím svých osobních kontaktů bránil nepohodlné spisovatele před represemi a pokoušel se využít svého vlivu k tomu, aby prosadil vydání některých nekonformních knih. Jako představa Svazu se Iwaszkiewicz potýkal s vlivnou opozicí, kterou reprezentovali Antoni Slonimski, Maria Dabrowska, Pawel Jasienica, Jerzy Andrzejewski či Leszek Kolakowski.<sup>18</sup> Vnitrosvazová opozice opakovaně Iwaszkiewiczze kritizovala za pasivitu a nedostatek odvahy a protestovala proti zostřujícím se cenzurním zásahům.

V lednu 1964, po několika restriktivních činech státní moci a po prvních politických procesech Gomulkovy éry, se na rozšířené schůzi výboru Svazu polských spisovatelů stala kulturní politika strany předmětem tvrdé kritiky. Iwaszkiewiczovi byla opětovně vytýkána nečinnost. Antoni Slonimski, Pawel Jasienica a Pawel Hertz se stali iniciátory a autory protestního dopisu premiéru Józefu Cyrankiewiczovi, který vstoupil do polských dějin - podle počtu svých signatářů - jako *Dopis 34*. Pikantní příchuť měl podpis literárního kritika a překladatele Artura Sandauera, který byl synovcem Luny Brystygierové. Předmětem kritiky obsažené v dopise bylo omezování přídělu papíru a zostřený cenzurní kurs. Režim - kromě dalších represivních kroků - inicioval vznik „antidopisu“, který podepsalo šest set signatářů. Úspěchem rodící se protirežimní opozice byla ovšem skutečnost, že „antidopis“ odmítlo podepsat kolem čtyř set osob, z toho šedesát členů strany. Moc se cítila nucena z politických ohledů alespoň částečně ustoupit: Zvýšila příděl papíru pro vydávání krásné literatury a dočasně zmínila politikou represi. Hlubokou politickou krizi a ostrý střet mezi politickou mocí a liberální inteligencí přinesl až rok 1968. To už se ovšem Gomulkova éra chýlila ke svému krvavému finále.

Tvrdí-li Andrzej Packowski o Gomulkově epoše, že se vyznačovala podivnou dvojznačností, ví o čem mluví. Podivný a matoucí byl kupříkladu vztah režimu k exilovým spisovatelům a nakladatelstvím. Čas od času se sice politická moc odhodlala k politickému procesu s domácími spolupracovníky emigračních časopisů, jako tomu bylo v případě již zmíněné Anny Rudzińské, současně však ve značné míře tolerovala skutečnost, že např. pařížská *Kultura* byla dostupná v některých polských knihovnách. Adam Michnik ve svém sedmisetstránkovém knižním rozhovoru s novinářem Jackem Zakowským vzpomíná na svá školní léta v atmosféře sklonku padesátých let: „V osmé třídě jsem začal chodit [...] do studovny v Národní knihovně a tam [...] jsem četl čísla

18 A. Friszke: c. d., str. 172-174.



*Kultury, knihy z pařížského Institutu Literackého a z nějakých londýnských nakladatelství. Domů se ty knihy půjčovat nesměly, ale do studovny je dávali bez problémů. Četl jsem Miloszovy knihy, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Můj život Lva Trockého, Novou třídu Milovana Djilase (...)*<sup>19</sup> Jak nebývale paradoxní situace: v době, kdy se ani ne patnáctiletý Michnik ve varšavské Národní knihovně seznamoval s články otištěnými v pařížské Kultuře, proběhl (v červenci 1958) ve Varšavě proces s Hannou Szarzyńskou-Rewskou, která byla za rozšiřování téhož časopisu odsouzena k tříletému nepodmíněnému trestu vězení.

*Institut Literacki* a časopis *Kultura* měly - stejně jako jejich nakladatel a redaktor Jerzy Giedroyc - v polském exilu výlučné, s ničím nesrovnatelné postavení. Giedroyc byl, jak prozrazuje jeho postupně vydávaná korespondence, ironickým a skeptickým komentátorem politického a kulturního dění, kterému nechyběly cit pro taktiku, diplomatická dovednost, rozsáhlé mezinárodní kontakty (osobně se znal např. s Hubertem Ripkou a s Pavlem Čarnogurským) a schopnost uzavírat výhodné kompromisy. Radikální odpůrci komunistů, jimiž se to v polském exilu jen hemžilo, mu opakovaně vytýkali „blahovolný“ postoj k politické a kulturní levici. Svým způsobem měli pravdu. Giedroyc rozhodně žádným „divokým“ antikomunistou nebyl. Czesława Milosze vydával v době, kdy se nemalá část polské emigrace snažila prosadit jeho bojkot; vždyť přece až do roku 1951 oficiálně působil v diplomatických službách komunistického Polska. Ve své autobiografii se Giedroyc ostatně přiznává, že k „revizionistům“ typu Bieńkowského měl vždy větší respekt než ke katolickým politikům ze skupiny *Znak*, které vlastně za žádné politiky ani nepovažoval<sup>20</sup>. Giedroyc byl především velkým milovníkem a znalcem dobré literatury; „službu géniům“, jak se svěřil Witoldu Gombrowiczovi, bral jako své životní poslání. V kulturně politických otázkách obvykle projevoval nebývalý pragmatismus a smysl pro realitu. Rozhodnutí exilového Svazu spisovatelů z roku 1956 o bojkotu „domácích“ nakladatelství oprávněně pokládal za „absurdní“. K představitelům politické emigrace, soustředěným v Londýně, zachovával zdrženlivý odstup a jejich počínání komentoval tu ironicky, jinde se sarkastickou zlobou, což ostatně fungovalo oboustranně<sup>21</sup>. Smysl pro politickou strategii měl ovšem Giedroyc nevalný; ve

19 A. Michnik, J. Tischner, J. Zakowski: *Miedzy panem i plebanem*, Kraków 1995, str. 59.

20 J. Giedroyc: *Autobiografia...*, c. d., str. 193-194.

vztahu k politickým kataklyzmatům v komunisty ovládané části Evropy kolísal mezi přehnaným optimismem, zejména kolem poloviny padesátých let, a neopodstatněnou skepsí, jak tomu bylo kupříkladu v době Pražského jara. Zatímco ještě v roce 1956 pokládal posledního důsledně antikomunistického papeže Pia XII. za nerealistického studenoválečníka, který polským věřícím „přikazuje vyskakovat z oken“<sup>22</sup>, o dvanáct let později byl s to považovat protesty západních eurokomunistů proti vojenskému vpádu do Československa za provokaci řízenou z Moskvy<sup>23</sup>. Událostí v Československu si v zásadě příliš nevěšmal, jak lze alespoň soudit z jeho korespondence. Výjimku představuje jedna pochvalná zmínka o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů a několik okrajových poznámek o událostech roku 1968, jakkoli polskou účast na invazi vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR pokládal za tragédii. V dopise čtenářům a přátelům z roku 1959 sice napsal, že mu „leží [...] na srdci neznalost polské problematiky u našich sousedů, a naopak, neznalost problematiky našich sousedů u nás,“<sup>24</sup> ve skutečnosti však šlo o ideologickou proklamaci, po níž nenásledovaly žádné konkrétní činy. Pokud Giedroyc opravdu trápil osud intelektuálů a spisovatelů v ujařmených zemích střední a východní Evropy, pak šlo vždy jen o Ukrajince a v menší míře o Litevce.

Kontakty s českým literárním exilem alespoň v padesátých a šedesátých letech Giedroyc neudržel. V jeho korespondenci, která je jinak velmi otevřená, se alespoň nic takového neobjevuje. Mimořádně zarážející je zejména skutečnost, že se nerozvinula žádná spolupráce ani mezi exilovými časopisy *Kulturou* a *Svědectvím*, zvláště když je to z někdejšího sídla *Svědectví* v rue du Pont de Lodi do vily v Maisons-Laffitte, v níž tehdy pracovala redakce *Kultury*, jen několik kilometrů. Spíše než o spolupráci by bylo možno hovořit o ironickém osočování a malicherných sporech. O Pavlu Tigridovi padne v Giedroycově korespondenci jediná zmínka, a to v dopise Jerzemu Stempowskému z listopadu 1965. Giedroyc v něm „bojuje s neznalostí problematiky našich sousedů“

21 Ve své soukromé korespondenci se Giedroyc nerozpákoval označovat „neochvějná“ stanoviska londýnských emigrantských kruhů za „idiotismus“, „kreténství“, či „bělogvardějštinu“. Srov. např. J. Giedroyc, W. Gombrowicz: *Listy 1950-1969*, Warszawa 1993, str. 166, 173, 175, 201 a j.

22 J. Giedroyc, J. Stempowski: c. d., I., str. 442.

23 J. Giedroyc, J. Stempowski: c. d., II., str. 451.

24 J. Giedroyc: *Autobiografia...*, str. 293.



způsobem vskutku svérázným - konzultuje se Stempowským možnost soudní žaloby proti *Svědectví* na ochranu autorských práv: „Myslím, že by bylo dobré, kdyby jim *Ost-Institut* poslal ostrý dopis a dožadoval se peněz. (...) Budou se vztekat, protože jim záleží na reputaci (...)“<sup>25</sup>.

Neznalost problematiky u sousedů byla jistě vážným problémem, který možná zpomalil některé liberalizační procesy, ne-li přímo systémové změny. To, že trvá dodnes, je snad vzhledem k zaostávání české historické vědy pochopitelné; ne však ospravedlnitelné. Kulturní dějiny oněch patnácti let, kdy stál v čele Polska Wladyslaw Gomułka, jsou plné paradoxů a zvláštností, pro něž bychom v tehdejší Československu jen obtížně hledali analogie; příkladem tu může být mnohem svobodnější vztah ke spisovatelům v emigraci, tragické, v rámci možností intelektuálně reflektované a všech iluzí zbavené zkušenosti s mocným východním sousedem, či existence oficiálně publikujících katolických intelektuálních a literárních skupin. Jiné procesy - například rostoucí kuráž umělecké a zejména spisovatelské obce v souboji s politickou mocí v letech šedesátých nebo pozoruhodné a mezinárodně oceňované úspěchy obou národních kinematografií - naopak nabízejí mnoho možností pro různá srovnání. Nezbyvá než znovu zopakovat, že jedině důkladná znalost oněch souběžností i protikladů, jedině jejich důkladné studium je cestou, jak našim šedesátým letům porozumět „bez pověr a bez iluzí“.

25 J. Giedroyc, J. Stempowski: c. d., II., str. 356

Antonín Měšťan

## Z CIZÍCH LUHŮ. PŘEKLADY DO ČEŠTINY V 60.LETECH.

**N**epřečetli jsme je - a už je nikdy nepřečteme. Opravdu se to nedalo stihnout. Co jsme v 60.letech měli dělat dřív? Něčím se člověk živit musel - a i v tom nejliberálnějším zaměstnání se nedalo přečíst kdeco. Tadyhle musíte stihnout přečíst Hrabala a další české autory, sledovat *Literárky*, *Hosta do domu*, *Tvář* a bůhví co ještě. Táhlo vás to do divadel malých forem, člověk musel vidět *Zahradní slavnost* a pak musel do kina, aby viděl skvělé české i zahraniční filmy. Stály se fronty na knihy a na vstupenky, tísnili jsme se na výstavách a u přátel jsme v malých bytech sedávali na zemi.

Najednou se obrátila situace ze začátku padesátých let. Tenkrát se četla klasika, protože jinak nebylo dohromady co číst. Do kina se šlo za uherský měsíc, do divadla jakbysmet. V šedesátých letech se nedalo stihnout málem nic. A tak se četlo horečně, bez plánu - jak překlady nových autorů z tzv. Západu vycházely - nebo spíš jak se k nim našinec dostal. Mezi detektivkami Sayersové a Agathy Christie člověk zhltl *Máte ráda Brahmsa* od Saganové a *Kdo chytá v žitě* od Salingera a hned se pustil do Chestertonových *Příběhy otce Browna*. Nedali jsme se zmást napůl ironickými pohledy příslušníků starších generací, kteří stihli přečíst kdeco už před válkou, za války a brzy po ní.

John Braine lákal svým *Místem nahoře*, Cesare Pavese byl exotický knihou *Měsíc a ohně*. Z Německa, konečně z toho západního, jsme četli od Kirsta *Nula osm patnáct* a Opitzovu *V tornistře maršálskou hůl*. Jízlivé *Klíče sv. Petra* od Roger Peyrefitta rozčilovaly pravověrné katolíky mezi námi. A do toho přišla kniha *Kybernetika* od Norberta Wienera a udělala nám ohromnou radost, i když jsme jí napůl nerozuměli. Na filozofické fakultě v první polovině 50.let nám marxistickoleninští rozumbradové vážně vykládali, že kybernetika je buržoazní pavěda.

Od Grahama Greena vycházelo tolik titulů, že jen málokdo je stačil přes známého knihkupce sehnat všechny. A vycházel Franz Kafka pro každého, vracel se do své Prahy stále silícím proudem. Kdyby u nás tehdy byli takoví chaoti, jaké jsem koncem 60.let zažil na německých univerzitách, byli by si četli *Partyzánskou válku* od Ernesta Guevary. Asi u nás moc na odbyt nešla - stejně jako *Projevy* od Fidela Castra.



V tramvajích dívky ostentativně držely na klíně Hemingwayova *Starce a moře* a dávaly tak najevo, kam by chtěly intelektuálně patřit. Obdivovali jsme překlad knihy *Prezident krokodýlů* od Warrena Millera a litovali jsme, že všechny hry Samuela Becketta neuvidíme na jevišti. *Osamělost přespolního běžce* od Alana Sillitoe jsem začal číst - a nedočel, protože mi knihu ukradli. Od Ionesca jsem viděl ve Varšavě dvě věci v divadle - a v Praze jsem si je přečetl česky. V polském překladu jsem je vzal sebou do Bukurešti pro tamní polonisty - překládali pak slavného rodáka do rumunštiny pro své kamarády. Curzio Malaparte, který si prý vybral tenhle pseudonym, protože Buonaparte už bylo obsazeno, podal skvělý reportážní výkon knihou *Kaput* - však o tom psal obšírně Tadeusz Breza v *Bronzové bráně*, která vyšla česky v mém překladu. Vasco Pratolini v *Uličce chudých milenců* nám vykouzil neorealisticou, přitažlivou Itálii, stejně chudou a veselou jak v tehdejších italských filmech. Rozčarování přišlo v roce 1967, kdy jsem na vlastní oči zjistil, že italský neorealismus je stejná fikce jako každý realismus. Evangelíci nám doporučovali znovu číst *Lidé v pralese* od Alberta Schweitzera - měli pravdu, byla to skvělá kniha.

V polovině 60.let naše národní bibliografie přestala uvádět překlady z ruštiny na prvním místě bez ohledu na abecedu. A tak se teď ruská literatura zařadila až za portugalskou. A najednou se také dalo číst víc knih přeložených z ruštiny - což se mě netýkalo, jako slavista jsem od 50.let četl všechny slovanské knihy zásadně v originále.

Chaplinovy filmy jsme neviděli. Komunisté ho nepřesvědčili, že by jakožto pokrokový umělec měl souhlasit s tím, aby se u nás jeho díla promítala za symbolickou odměnu. Charlie zůstal neoblomným kapitalistou a tak jen ti Češi, kteří směli zajet do Vídně, mohli obdivovat neohroženého bojovníka proti vykořisťování kapitalismem v soukromých vídeňských kinech. Lidé u nás netušili, kdo je vinen a nadávali komunistické cenzuře, která v tomto případě byla nevinná. Chyběly dolary, hodně dolarů pro Chaplina - a Charlie byl neústupný. Tak jsme si aspoň přečetli od mužika s knírkem *Můj životopis*,

Vycházel Alberto Moravia, který si vzal jméno podle moravské vlasti předků - a nepsal jako Pincherle. To nám ovšem bylo jedno. Došplichly k nám vlny francouzského nového románu, třeba ve *Věku podezírání* od Nathalie Sarraute. Bratr Jana Čepa, Václav Čep, můj latinář na gymnáziu, byl ve svém živlu a překládal jednoho Itala za druhým. Giuseppe di Lampedusa a jeho *Gepard* byli v módě, kniha se prodávala jen známým, výtisky nestačily.

Na podzim 1966 jsem zatím na rok přišel na univerzitu v západo-

**„Od Grahama Greena  
vycházelo tolik titulů,  
že jen málokdo stačil  
od svého známého  
knihkupce sehnat  
všechny...“**

foto: archiv



německém Freiburgu - a pak jsem na této univerzitě učil 30 let. Začal jsem orat hlubokou brázdou v oboru slavistiky, vedle bohemistiky to byla hlavně rusistika a polonistika, a hltal jsem stovky knih v němčině, francouzštině a angličtině. Občas jsem obstarával něco pro kamarády doma, většinou to však nebylo zapotřebí. Skoro všechno zajímavé hned vycházelo v Praze - česky a na rozdíl od tzv. Západu levně. Mnoho knih se ovšem i nadále získávalo spíš přes známé než pouhou návštěvou knihkupectví. Než jsem stačil v dopisech do Prahy odreferovat, jak Adorno hýbe všemi německými univerzitami, už vyšla jeho *Dialektika a sociologie* česky. Dokonce i Ivan Sviták se u mně v bytě začel do Adorna, ovšem německy.

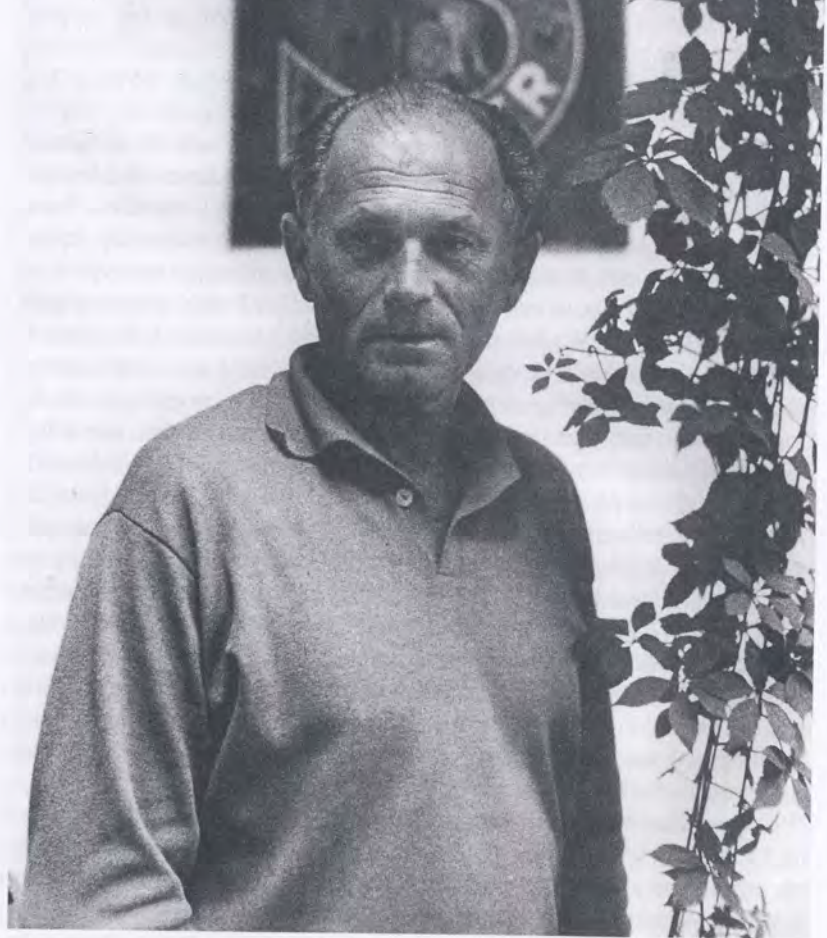
Byl jsem na Patočkově přednášce ve Freiburgu, Karel Krejčí přijel k nám na mé pozvání na přednášku a seznámil jsem ho s Heideggerem. Nepadlo naštěstí Husserlovo jméno - zato Husserlovy *Karteziánské meditace* vyšly pak v Praze. Kdybych byl nečetl Günthera Grasse německy, nic by se nestalo, mohl jsem stihnout od jeho *Kočky a myši* málem všechno přeložit česky. Gabriel Laub se mi přiznal, že četl Grasse jak německy, tak i česky. Přítel z nejmilejších, Čech ze Švýcar Peter Lotar, uháněl za Pražského jara taxikem ze Švýcar do Prahy, aby o nic nepřišel. Viděl tu nádheru, která bohužel trvala jen pár měsíců. A v Praze mu stačila vyjít v češtině *Smrt prezidenta*. Lotar, stejně jako jeho věrný přítel Přemysl Pitter, už se pak do Prahy ani osobně, ani literárně do konce života nedostal.

Něco se zlomilo ve zlověstné povolovací mašinérii HSTD - čili cenzury , když najednou vyšlo *Tak pravil Zarathustra*. Tenhle Nietzsche přece měl být antisemitský mizera, připravující cestu Hitlerovi. Zřejmě na to přišli až naši marxistickoleninští dvoumozkovci, neboť do polštiny a češtiny Nietzscheho kdysi uváděli hlavně židovští překladatelé a Otokar Fischer si ho nějak považoval. Všichni cenzoři všude na světě vědí ovšem všechno líp



**„... vždyť  
jsme viděli,  
že máme také  
své skvělé  
autory...“  
(Bohumil Hrabal  
v 60. letech)**

foto: Pavel Vácha



a ti naši se zvlášt' motali od jedné strany silnice ke druhé a přitom jim to ani nepřišlo.

Co se to stalo, že koncem 60.let, už po oné bratrské pomoci, vyšla knížka Leonarda Bernsteina *Hudbou k radosti?* A od Marca Chagalla se dal koupit *Můj život* a od českého, dávno pofrancouzštělého malíře Františka Kupky, si Češi přeložili *Úvahy*. Najednou znova vyšel uhrančivý svazeček Karla Čapka *Francouzská poezie nové doby* a teprve teď mohly číst davy českých čtenářů *Pražské hvězdné nebe* od Maxe Broda. A starý, notně už zvětšely Sigmund Freud začal zase strašit v české podobě svými *Vybranými spisy*.

Sedmdesátá a osmdesátá léta žila překlady z let šedesátých.

Ty zajímavé knížky zmizely z knihkupectví a většinou také z veřejných knihoven, přetrvávaly však v domácnostech. Jejich papír žloutl, nabíraly doslova i přeneseně patinu jako každá kniha, nemizely však a vydávaly svědectví. Hlouček exulantů četl dál novinky, k nimž měl snadný přístup, a litoval, že nemůže zajistit ani na vlnách éteru, ani přísunem nových knih do vlasti kontinuitu životodárného importu z onoho prý imperialistického Západu. Vynalézaví jedinci ve vlasti se naučili číst polsky a pootevřenou škvírou přes Varšavu si lecjakou novinku přečetli. A čekalo se.

Od ledna 1990 se začaly zaplňovat mezery v překladové literatuře. Zřejmě se daří vydat všechno zajímavé, co nešlo vydat po srpnové okupaci. Jenže nikdo už nestačí přečíst ty stovky titulů. A i kdyby to snad stihl, už to nebude onen vzrušující zážitek, kdy se s malým zpožděním čtenář dostává do kontaktu s autorem, který nedávno knihu napsal. Teď už vždycky půjde o přehlídku ztraceného času. Ale byla to stejně zajímavá doba, ona šedesátá léta. KSČ sice otravovala život jak jen mohla, existovat nebylo lehké a bez přestávky veselé, zato jsme se těšili, že můžeme čím dál tím víc uniknout socrealismu v životě a umění a přečíst si třeba Butora nebo Cocteaua. A jak nám pak ještě víc jiskřili Hrabalovi *Pábitelé*, vždyť jsme viděli, že máme své skvělé autory, kteří se vyrovnají těm na Západě a v mnohém je předčí. Ztráceli jsme pocit méněcennosti - také díky překladům. Budiž za to vzdán dík těm cizím autorům, našim nakladatelským redaktorům a našim překladatelům - a poděkujme Hrabalům, Havlům, Klímům, Topolům, Uhdům, Trefulkům, Škvoreckým, Macourkům, Koptům, Vyskočilům, Suchým a Šlitřům, Kunderům a desítkám dalších. Má generace, která je pomalu pokolením sedmdesátých, zažila 60.léta už jako hotová věková skupina. Bylo to pro nás druhé mládí, které ovšem nemohlo stejně trvat příliš dlouho. Těch deset let bylo skvělých - a z poloviny to byla zásluha překladů cizích knih do češtiny. Budme za ně vděční.



Milan Jankovič

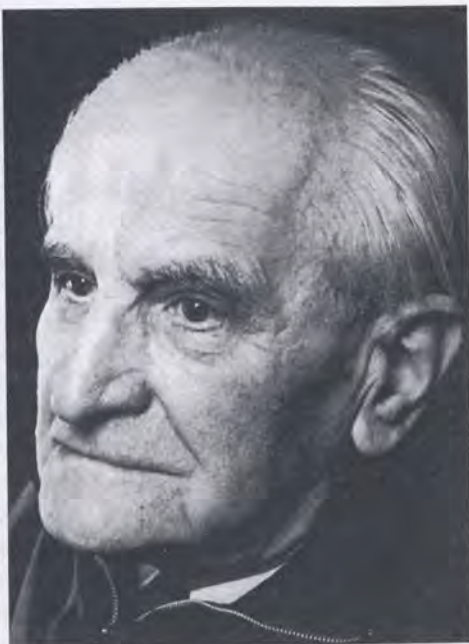
## OŽIVENÁ TRADICE PRAŽSKÉHO STRUKTURALISMU

**Ř**íká se, že každý začátek je těžký. A ten náš začátek takový opravdu byl. Byly to pokusy několika Mukařovského žáků a obdivovatelů jeho díla – Mukařovským samým v padesátých letech pod tlakem politických poměrů odsunutého – na originální podněty toho odsunutého díla znovu navázat. Bez dostatečných zkušeností a informací, v kulturní izolaci, v situaci, která vzkříšení strukturalismu rozhodně nepřála. Mohli bychom samozřejmě zaznamenat už v první polovině šedesátých let literárněvědné práce, které návaznost na něj nepochybně prokazují, třeba Červenkův *Český volný verš devadesátých let* a jiné; byly to nicméně pořád spíše „první vlašťovky“. O něco lepší situace byla zřejmě v lingvistice. O tom by však měl promluvit někdo povolanější. Ve filozofii (respektive v estetice) nelze přehlédnout iniciativní vystoupení Josefa Zumra, který připomenul potlačenou tradici domácího strukturalismu už v roce 1958 na liblické konferenci věnované české filozofii. Svou koncepci rozvinul ve stati *Teoretické základy Hostinského estetiky (Filosofický časopis 1958, č.2)*, v němž vysledoval vývojovou linii a proměny Herbartova formalismu až k Zichovi a k Mukařovskému. Zdůraznil, že právě na tuto linii mohlo navázat estetické a uměnovědné myšlení, kterému se podařilo udržet krok s vývojem moderního umění. Odmítl „nihilistický postoj vůči strukturalismu“ jako projev, který je na škodu české estetiky, specifčnosti jejího předmětu. Ale k jeho uznání bylo ještě daleko.

Shodou nepříznivých okolností dochází u nás k průkaznějšímu oživení tradice pražského uměnovědného strukturalismu až v druhé polovině šedesátých let, v době, kdy historicky pozdější a metodologicky odlišný strukturalismus francouzský klasická strukturalistická východiska již pomalu opouštěl. Vystřídala je Derridova dekonstrukce a Lyotardův výklad postmoderní situace. U nás bylo nejprve třeba vrátit se k přervaným souvislostem a obhajovat, co bylo jinde samozřejmé: specifčnost hodnot umělecké tvorby. Přístupy, které k nim o několik desetiletí dříve nalézali členové a spolupracovníci *Pražského lingvistického kroužku*, se pro nás v daných poměrech stávaly něčím víc než jen nezbytným doplněním předchozí ošizené odborné přípravy, víc než branou k vědění.

**„Vylézali na slunce  
jako ti medvědi  
po dlouhém  
zimním spánku“  
(Jan Mukařovský  
v roce 1971)**

foto: Milan Jankovič



Ve statích Mukařovského, Vodičkových, Mathesiových, Jakobsonových a s nimi souvisejících pracích ruských formalistů se nám opožděně otvíral svět živého myšlení, tak nepodobný tomu, který nás obklopoval na každém kroku pustou a neplodnou frází. Každé prolovení ideologického dozoru se stávalo ještě na konci padesátých a na začátku šedesátých let společenskou aférou. Vzpomeňme třeba na skandál kolem vydání Škvoreckého *Zbabělců*, pro mladší generace čtenářů dnes už asi vůbec nepochopitelný. „Ostře sledovaná“ byla ještě dlouho též oblast literární teorie. Kritika pozůstatků strukturalistického myšlení k ní samozřejmě patřila; byla řízena nejvyššími stranickými orgány. Ke kampani proti strukturalismu přispěla rozsáhlá stať Vladimíra Dostála nazvaná *O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru* (v *Nové myslí* č. 1 a 2 z roku 1961), zaměřená přímo proti Mukařovskému. V jeho tehdejších statích bylo jistě co kritizovat: ústupky od vlastních názorů. Třeba ten „poznávací princip“, který měl nahradit Mukařovským samým zavržené, problematictější, ale též úrodnější, specifické významovosti uměleckého díla bližší „sémantické gesto“. O odborný spor však tehdy rozhodně nešlo. Dostálův útok měl posloužit jinému účelu. Záhy byl na zvláštním zasedání Svazu československých spisovatelů (z iniciativy kulturně propa-



gačního oddělení KSČ) tvrdě kritizován *Ústav pro českou literaturu* i jeho vedoucí představitel. Důsledky se brzy dostavily: Mukařovský byl odvolán z funkce ředitele Ústavu a na jeho místo byl dosazen Ladislav Štoll. Odmítavé stanovisko k tradici strukturalismu bylo tak oficiálně potvrzeno. Jistý prostor pro navázání na něj však přece jen zůstal a v průběhu šedesátých let se dokonce rozšiřoval. „Zlatá šedesátá“ dostávala své první příležitosti. Strážcové moci a ideologické „čistoty“ po pádu Stalinova kultu přece jen čas od času znejistěli a možná byli i unaveni.

Pokusím se nejprve představit tehdejší situaci několika edičními fakty. Oživený strukturalismus pražské školy v estetice a v literární vědě se viditelně ohlásil sborníkem *Struktura a smysl literárního díla* v roce 1966. Do jeho první, teoretické části byly zařazeny studie Roberta Kalivody (*Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*), Květoslava Chvatíka (*Mukařovského estetika a moderní umění*), Jiřího Levého (*Československý strukturalismus a zahraniční kontext*), Lubomíra Doležela (*Perspektivy strukturální analýzy literárního díla*) a Felixe Vodičky (*Celístvost literárního procesu*). Do druhé, interpretační části přispěli Zdeněk Pešat, Eva Strohsová, Jiří Opelík, Miroslav Červenka, Milan Jankovič, Radko Pytlík a Miroslav Kačer. V úvodu jsou připomenuty další dva příspěvky, které se pro větší rozsah do tohoto sborníku nedostaly a vyšly samostatně: studie Olega Suse *K sémantické typologii D. Zicha* (předaná do *České literatury*) a Mojmirá Grygara (o Vančurově *Pekaři Janu Marhoulovi*), zadaná pro *Rozpravy ČSAV*.

Obsah zmíněných statí zde samozřejmě nemohu ani ve zkratce reprodukovat. Omezím se na několik poznámek na okraj. Předně se v tomto sborníku prokázalo, že využití zkušeností strukturalistického přístupu k literárnímu dílu (ať už jakýmkoliv směrem a v jakékoliv míře) je obohacující i pro ty, kdo se k programovým východiskům pražské školy přímo nehlásili. V ostrém aktualizujícím osvětlení se zde octly nejobecnější otázky: estetická funkce a hodnota a jejich vztah k mimoestetickým hodnotám díla. Soustavně byly pojednány vývojově proměny Mukařovského estetického myšlení, integrujícího postupně v rozbořech konkrétních děl i na úrovni nejvyššího zobecnění všechny aspekty umělecké hodnoty: vývojovou, aktuální a obecně platnou. Poslední poznámka je problematizující. V úvodu k řečenému sborníku (i v některých studiích v něm) se stále ještě iluzivně uvažuje o možnosti koexistence „současného vědeckého názoru“ (tj. marxismu) a speciálních metod poznávání uměleckého díla, k nimž patřil právě

strukturalismus. K tomu je třeba spravedlivě říci: o takovou koexistenci tehdejší reprezentanti „vědeckého názoru“ rozhodně nestáli. Zavile odmítali vše, co přesahovalo jeho zvlgarizovanou podobu. Ponechali naštěstí to, co jim v literatuře, ve filmu, v divadle a jinde přerůstalo přes hlavu, na chvíli a nejspíše se zaťatými zuby na pokoji - či alespoň na světě.

A tak se ještě v roce 1966 objevil v *Odeonu* vydaný výbor z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931 až 1948. Uspořádal jej Květoslav Chvatík a úvod k němu napsal Felix Vodička. Iluze o slučitelnosti jakéhosi ideálního marxismu s pravdivým vědeckým poznáním se zde sice opakuje, otevřeně je však také pojmenováno, čím se Mukařovský po roce 1948 svému dílu vzdaloval - a že je nakonec takovými články jako *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* z roku 1951 de facto zapřel. Vodičkův úvod vyzdvihl právě v tom období, kterého se Mukařovský v obtížné a pro něho nebezpečné situaci vzdal, velikost zakladatelského činu, významného, jak prokázalo vydání těchto objevených, do té doby rozptýlených a málo známých, v několika případech pouze na někdejších schůzkách *Pražského lingvistického kroužku* přednesených statí, ne už jen pro literární vědu, ale pro celou českou uměnovědu a estetiku. Studie, jako byla *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, *Místo estetické funkce mezi ostatními*, *Může mít estetická hodnota platnost všeobecnou*, *Individuum a literární vývoj* a další netoliko doplnily, ale též změnily představy o dosahu Mukařovského estetického myšlení. Potvrdily jeho otevřenost vůči rozhodujícím duchovním podnětům doby, k nimž nepatřila jen saussurovská sémiologie nebo Durkheimova sociologie, ale neméně též fenomenologie a filozofická antropologie, jejichž objevů dovedl Mukařovský využít ke kladení vlastních uměnovědných otázek. Nebyl to tedy jen marxismus, hegelovská dialektika a nepochybná, s avantgardou spjatá levá orientace, které rozšiřovaly Mukařovského obzor a překračovaly jeho původně daleko užší, převážně lingvistickou orientaci. Vydáním *Studí z estetiky* započala nová éra působení Mukařovského myšlenek, která se předtím zdála být *Kapitolami z české poetiky* uzavřena. Byl to čin, který daleko přesahoval rámeček pouhého oživení domácí uměnovědné tradice. Otvíral Mukařovského myšlenky světu a byl tak rovněž záhy přijat, jak to potvrdily překlady autorových studií do jiných jazyků.

Vraťme se však znovu k těm, pro něž se staly Mukařovského strukturalistické práce oporou a východiskem. Dozrávali a spoluvytvářeli kulturnější, myšlenkově oživenou atmosféru své doby. Prokázali to



svou účastí ve významných kulturních časopisech jako byla *Orientace* (Červenka, Chvatík, Sus aj.), svým podílem na sbornících a edicích takového rázu, jako byly *Západní literární věda a estetika* (Levý), *Poetismus* (Chvatík, Pešat), nebo publikovanými studiiemi v literárněvědném časopise *Česká literatura*. Řada jmen autorů blízkých strukturalistické orientaci, na něž při listování *Českou literaturou* z této doby narazíme, přesvědčuje mimo jiné o tom, že „zlatá šedesátá“ dostávala také tady zelenou. Jako doklad nepokojného, i k základním strukturalistickým pojmům kriticky se obracejícího myšlení bych za všechny ostatní uvedl stať Olega Suse *O struktuře* z roku 1968 (*Česká literatura*, č. 4). Na ní je nejlépe vidět, že k návratům patřilo též otvírání.

Do širších souvislostí byla zasazena problematika strukturálního přístupu na mezioborové konferenci, která se konala pod názvem *Strukturalismus a historismus ve filozofii 20. století* 14. – 16. května 1968 v Brně. Mezi jejími účastníky byli ještě J.L. Fischer, I. Hrušovský, J. Vachek a mnozí další významní filozofové, jazykovědci, historikové i literární vědci (*Filozofický časopis* 1969, č.1).

Naší velkou příležitostí se měly stát *Kapitoly z teorie literárního díla*. Jejich autory byli Miroslav Červenka, Mojmír Grygar (který sborník redigoval), Milan Jankovič, Jiří Levý a Petr Rákos. Objemnější kniha byla odevzdána do NČSAV v roce 1968. Byla nejprve s uznáním a div ne vřele přijata – a zanedlouho, když se příchod „spřátelených armád“ začal týkat i oblastí tak vzdálených, jako byla literární věda, druhým posudkem téhož recenzenta pohřbena. „Zlatá šedesátá“ končila. A nejenom pro nás.

Z řečených Kapitol vyšla jako celek nejprve Červenková *Významová výstavba literárního díla* (německy v Mnichově v roce 1978, česky nejprve v samizdatu v roce 1989, potom ještě 1992). Grygarova *Dialektika literárního vývoje* ve své původní podobě, pokud vím, nevyšla; snad s ní souvisí jeho později (1985) v New Yorku publikovaná studie, věnovaná problematice strukturní analýzy literárního vývoje (ve sborníku *Theory of Literary History*). Moje studie *Dílo jako dění smyslu* vyšla u nás, ale až v roce 1992. Stať Jiřího Levého *Geneze a recepce literárního díla* byla zařazena do posmrtně v roce 1971 vydané knihy tohoto autora s titulem *Bude literární věda exaktní vědou?* Text Petra Rákose nazvaný *Otázky literárního hodnocení* byl po letech uveřejněn v časopise *Česká literatura* (1992, č. 5).

Samostatnou zmínku zasluhuje vydání studií Felixe Vodičky z let 1941–1947 pod názvem *Struktura vývoje* v roce 1969. Jejich metodologický přínos zhodnotil zásadně pojatý doslov Miroslava Červenky.

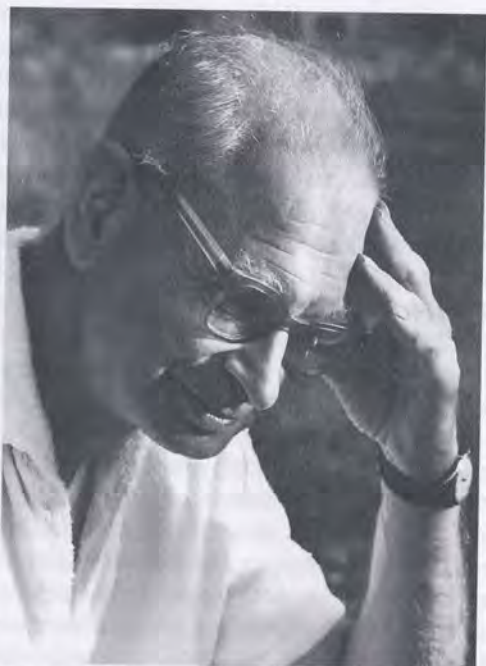
Vodičkova průkopnická práce *Počátky krásné prózy novočeské* (1948) se dočkala nového zveřejnění až v devadesátých letech.

V roce 1969 se ještě podařilo uspořádat v *Ústavu pro českou literaturu* dvoudenní symposium *K interpretaci uměleckého literárního díla*. (*Ústav pro českou literaturu 1970*.) Referáty M. Jankoviče *Perspektivy sémantického gesta*, Z. Pešata *Výstavba díla a vnější kontext*, A. Hamana *K otázce individuality v umění*, R. Pytlíka *Osobnost a dílo*, P. Blažička *Pokus o kritérium estetické hodnoty* a M. Pávka *Tělesné perspektivy* vytvořily spolu s bohatou diskusí dostatečně široký, svobodný prostor pro názorové ujasňování i střety. Ty stále ještě patřily k „zlatým šedesátým“. A mimo jiné k tomu, co bylo nejcennější na „oživeném strukturalismu“: otevřenost vůči jiným myšlenkovým proudům, hledání, které se nezastavuje, jde za svým, ale není slepé.

V tomto duchu vycházely v předchozích letech **vedle sebe** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.), i když v lecčems proti sobě *Struktura a smysl literárního díla – a Realita slova Máchova*. V témž sborníku autoři té či oné školy: *Jak číst poezii*, *Příběhy pod mikroskopem* nebo už jmenovaný sborník *K interpretaci uměleckého literárního díla*. Vedle sebe vycházely *Orientace*, *Host do domu*, *Tvář*, *Sešity pro mladou literaturu*. Můžete mi jistě namítnout: což mezi nimi nebyly ostré spory? Odpovím opět otázkou: Cožpak nebyla ta šedesátá léta „zlatá“ právě v tom, že mnoha směry a v mnoha podobách rozrušila to ustrnulé, falešné a násilně unifikované? Slyšeli jste dobře: **v mnoha podobách!** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.) Listujte těmi dříve jmenovanými časopisy – co všechno v nich najdete! Byly to časopisy, na které čtenář čekal, protože se v nich něco dělo, něco někam chtělo, a nejen jedním korytem. Také oživený strukturalismus se poučil. Neztratil své zájmy, ale zbavoval se uzavřenosti.

Přišla zlá léta. Pro mne osobně i pro mé strukturalistické přátele. Mnozí jsme museli z *Ústavu*, který byl dlouho naším přirozeným centrem, odejít. Někteří emigrovali. První už v roce 1948, Mukařovského asistent Jiří Veltruský. Po roce 1968 přibýli postupně další: František Svejkovský, Lubomír Doležel, Mojmír Grygar, Květoslav Chvatík. Dělo se pak něco podivného, za co snad musíme vděčit právě těm zlým letům. Nalézali jsme cestu k sobě. Rozdělení na metodologické a ideové tábory jistě nepřestalo platit. Ale zrodila se potřeba vyhledávat se, tolerovat se a věřit, že máme proč se i přes rozlišné názory stýkat. Že existuje společný prostor, byť vždy jen na několik hodin, prostor, v němž jeden má zájem o to, co říká ten druhý. Že ho chce slyšet, i když s ním nemusí souhlasit. Ale ví, že ten druhý usiluje o něco





**Felix Vodička**  
**(konec 60. let)**

foto: Milan Jankovič

obdobného, třebaže jinak. Pohled na společnou situaci a chuť to nevzdat, to bylo to rozhodující a potřebné na schůzkách „medvěďářů“. Původně to byl, někdy též za přítomnosti profesora Mukařovského, nevelký kroužek jeho žáků. Po určitou dobu se ještě mohli scházet pod patronací Literárněvědné společnosti, jako její teoretická sekce, i ta však byla na počátku sedmdesátých let zlikvidována. Schůzky se potom konaly v bytech jednotlivých účastníků, jednou měsíčně – a zájem o ně vzrůstal. Postupně se opravdu staly tím širokým a otevřeným, mezioborovým a generačně i metodologicky smíšeným, v tom však právě podněcujícím myšlenkovým prostředím, o němž jsem mluvil. Přehled o schůzkách „medvěďářů“ (kteří podle příměru pana profesora „vylézali na slunce jako ti medvědi po dlouhém zimním spánku“) dokládá pozoruhodný dokument. Připravili ho Jaroslav Kolár (který se o pravidelný chod diskusí staral) a Jiří Holý. Uveřejnili jej pod názvem *Z nepaměti do paměti* v pátém čísle *České literatury* 1990. Představuje soupis referátů přednesených ve stále se rozšiřujícím kroužku „medvěďářů“ (později „sklerokruhu“) od roku 1975 do roku 1990. Připojen je přehled prací v rukopisných sbornících, uspořádaných pod průhlednou zámkou životního jubilea těch kterých členů.

Leccos z toho bylo později publikováno.

Obtížnější a naše téma už přesahující by bylo zpřehlednění aktivity všech, kdo tím nebo oním způsobem z tradice pražského literárně-vědného a uměnovědného strukturalismu vycházeli a rozvíjeli ho, ať už v Praze, v Brně, nebo za hranicemi vlasti. Snad k takovému pokusu také jednou dojde. Já se musím ve svém příspěvku omezit jen na to nejdůležitější. Počítám k tomu především exilový sborník *Sound, Sign and Meaning*, vydaný k padesátému výročí založení *Pražského lingvistického kroužku* (Ann Arbor 1976) zásluhou Ladislava Matějky, dále sborník k uctění památky Felixe Vodičky (*The Structure of the Literary Process*, Amsterdam / Philadelphia 1982), jehož se zúčastnili kromě našich strukturalisticky zaměřených literárních vědců přední badatelé němečtí, polští, američtí. Skromnější, ale záslužný byl též počín německých kolegů, kteří vydali už v roce 1973 – rovněž k uctění památky Felixe Vodičky – dvojčíslo časopisu *Postilla Bohemica* s překlady statí Jana Mukařovského, Felixe Vodičky a dalších. V cizojazyčných překladech vycházely jejich práce i knižně.

Výčet podobných aktivit by byl při nejlepší vůli neúplný a proto jej omezují na tento náznak. Musím však ještě alespoň připomenout: stému výročí narození Jana Mukařovského byla pak v roce 1991 věnována pozornost, jaké si jeho dílo zasluhuje. Stalo se tak na třídní mezinárodní konferenci na Dobříši. Referáty tam přednesené vyšly zčásti v časopise *Česká literatura* (1992, č. 2-3), zčásti v jiných časopisech, v tomto dvojčísle zaznamenaných. Není mezi nimi bohužel uveden podstatný příspěvek Miroslava Červenky, který byl otištěn zvláště v časopise *Tvar* (36/91). Pojmenoval výstižně náš nejednoduchý, kritický, a přece oddaný vztah k učiteli: „*Náš vnitřní rozpor záleží v tom, že Mukařovského sebepopření se stalo jedním z činitelů umožňujících enklávu, ve které vyrostla část naší literárně vědní generace*“.<sup>1</sup>

Na dobříšské sympozium navazovala mezinárodní konference *Česko-slovenský strukturalismus a vídeňský scientismus* v Bratislavě. Zprávu o ní a řadu studií věnovaných podnětům Mukařovského díla přinesla *Slovenská literatúra* (5-6/91). V témž roce vydala též *Univerzita Karlova* sborník *Studie o Janu Mukařovském*. Zatím poslední větší soubor statí věnovaných podnětům Pražské školy (*Prager Schule*:

<sup>1</sup> Vydání cizojazyčného – anglického a německého – znění referátů z dobříšské konference u nás ztroskotalo na nakladatelových finančních potížích. Zásluhou našich německých přátel vyšel tento sborník (Jan Mukařovský and the Prague School – und die Prague Schule) alespoň retrospektivně (Universität Potsdam 1999).



*Kontinuität und Wandel*) vyšla v roce 1997 ve Frankfurtu. Je výsledkem spolupráce českých, slovenských a německých literárních vědců a dokládá, že zájem o naši práci neustal.

Práce Miroslava Červenky, Lubomíra Doležela, Mojmíra Grygara, Květoslava Chvatíka, Milana Jankoviče, Miroslava Kačera, Roberta Kalivody, Jaroslava Kolára, Zdeňka Pešata, Miroslava Procházky, Mojmíra Otruby, Olega Suse, Jiřího Veltruského, Josefa Zumra a všech dalších, které jsem nestačil vyjmenovat a jimž se za to omlouvám, navázaly v různé míře a různým způsobem na přínos zakladatelů pražské školy. Její generačně mladší stoupenci bývají někdy představováni jako „novostrukturalisté“. To označení není jednoznačné a jsou s ním potíže. Nedávno vydaná kniha slovenských kolegů P. Michaloviče a P. Minára *O štrukturalizme a postštrukturalizme* (Bratislava 1997) na ně upozorňuje. Podle německého filozofa Manfreda Franka, autora knihy *Was ist Neostrukturalismus* (1984), může být tento termín pochopen různě. Předně jako jiné pojmenování pro „poststrukturalismus“. Ten se ovšem v naší literární vědě výrazněji nerozvinul, ač pro to byly vytvořeny jisté předpoklady. (Poukázal na ně Miroslav Petříček jr. na zmíněné dobříšské konferenci v příspěvku *Mukařovský a dekonstrukce, Kritický sborník 1991 č.4*). Pojmenování „neostrukturalismus“ nepostihuje podle M. Franka plně ani ty směry, které se „v pozmeněné formě znovu přihlašují k teoretickým východiskům, jejichž tradici přerušily dějiny nebo (v případě neomarxismu) dogmatické ustrnutí“ (cit. podle Michalovič-Minár, 185). Zdá se, že „oživený strukturalismus“ bude v našem případě pojmenováním neadekvátnějším. Nevylučuje totiž návraty k východiskům, ani jejich další proměny.

Poslední poznámka je nejobtížnější. Měl bych říci, samozřejmě sám za sebe, co mne k českému uměnovědnému strukturalismu přitahuje i poté, co přestal být v západní humanistice atraktivní. „Smrt autora“, „text bez centra“ a případně též bez prožívaného spojení se zvukem, z intersubjektivní komunikace vyobcovaný (ne už jen odsouvaný „smysl“) se na první pohled těžko snáší se stále vědomější tendencí českého uměnovědného strukturalismu třicátých a čtyřicátých let: docenit nejen společenský, ale též lidský, antropologický faktor v tvorbě i ve vnímání uměleckého díla. Mukařovský ukazoval právě na něm, jak na sebe naléhají tvůrčí čin a jeho přijetí, nároky uměleckých a životních hodnot, dvě aktivní centra, která spolu soupeří. Jak se v tom stále obnovovaném napětí vymykají ustáleným kódům a jak se v zacházení se znaky může zrodit víc než konvenční význam. Jak sám

znak či lépe samo značící a ještě předtím „věc“, která se pro nás stává v kontaktu s utvářením díla znakem, jak nám v díle vzdorují a znamenají potom ne už jen samy sebe, ale synekdochický dotyk s „uzávorkovaným“, a přece nečekaně „promlouvajícím“ celkem světa. Celá naše dosavadní lidská i umělecká zkušenost je k tomu dotyku připravena: je soustředěna v tu chvíli k tvaru nebo naopak k jeho nedostatku, k vyzývající „nezáměrnosti“. Takto pojatý „smysl“ či dění smyslu díla mi ani dnes nepřipadá zaostalé. Dovedu si je bez násilí, jen s jistým smutkem spojit s představami, pro něž „svět jako celek“ (či spíše – řečeno s Ricoeuirem - lidská touha být v něm „doma“) pulzuje dramatičtěji, rozsvěcuje se a zhasíná v mnohem dravějším tempu než dosud.

Při tom podivném, z hlediska nastupujícího poststrukturalismu vlastně anachronickém navázání na domácí strukturalistickou tradici vystupovaly pro nás shodou zmíněných okolností do popředí otázky, které pro pozdější strukturalismus francouzský - důsledněji (a snad i jednostranněji) zaměřené k nadosobním kódům - přestaly být zajímavé. Mám především na mysli v umění vždy nesamozřejmý a napjatý vztah mezi kódy a jedinečností díla, k němuž hledá vnímatel cestu přes sebe sama. Uměnovědný strukturalismus pražské školy s těmito komplikacemi ještě počítal. Vlastně v jistém rozporu se svými systémovými východisky. Tento rozpor byl podle mého názoru pro český strukturalismus životodárný.

Každý z nás, kdo jsme tehdy hledali cestu k zasypaným studním, si v něm našel motivy, které ho oslovovaly. A každý si je po svém spojoval s dalšími duchovními podněty, které se k nám postupně prolamovaly dveřmi i okny z okolního, do té doby pevně ideologicky ohraničeného světa. Byla to doba předzvěstí a jistě též iluzí, stále méně však těch, které nás s tím ohraničeným světem svazovaly.



Vladimír Papoušek

## NÁZOROVÉ A UMĚLECKÉ DIFERENCIACE V EXILOVÉ LITERATUŘE NA POČÁTKU ŠEDESÁTÝCH LET

**V** posledním pátém čísle exilového časopisu *Perspektivy* z února 1963 uveřejnil jeho editor a hlavní přispěvovatel Ladislav Radimský výzvu nazvanou *List mladému příteli*. Oslovuje tu neznámého adresáta, ale jeho prostřednictvím se obrací na celou jednu exilovou generaci, „jež si stále říká mladá“. Kárá ji za malý zápal pro „národní práci“, za nízkou aktivitu publikační mimo vlastní odbornou práci. Ve vyhroceném apostrofu formuluje příkrý soud: „*Tvá generace není dost vlastenecká..*“

Radimský, jedna z nejobětavějších a nejpilnějších osobností pouňorového exilu, pokoušející se uvnitř tohoto prostředí sehrávat roli jednotícího elementu, strážce etických principů i politického patosu – tedy zdrojů iniciujících i formujících vznik této exulantské vlny, ve svém „Listu“ nepochybně reagoval na kdesi vyslovovanou kritiku svého časopisu. Tento původní impuls leží zasut v minulosti a nezdá se být ani tak příliš důležitý. Do popředí se dostává jiná významová rovina Radimského epištoly, a tou je jeho zřejmá reflexe generační diferenciace v exilovém prostředí.

Pojmu generační diferenciace tu rozumějme velmi široce, nikoliv jako názorovému zlomu, jenž je určován nástupem lidí blízkých si věkově, ale jako zlomu definovanému spíše vyčerpáním určitých myšlenkových impulsů sjednocujících, třebaže problematicky, určitou komunitu a pokusem o nástup, jakkoliv nesmělý, nových názorových proudů, které mohou být přinášeny osobnostmi velmi odlišnými jak věkem, tak ideovým či estetickým zázemím. Takovou licenci snad opravňuje specifikum exilového prostředí působícího nepochybně svou výlučností. V něm se rozpouští jakékoliv tradiční rozvrstvení duchovního života analogické třeba kulturním a ideovým modelům původního společenství, jehož byla exilová enkláva kdysi součástí.

Radimský ve svém dopise dále říká: „*V Tvé generaci, milý příteli, je nemálo slavistů a profesorů literatury*“. (*Perspektivy* č.5, 1963, str.2)

Opět - není až tak těžké dopátrat se, komu z Jakobsonových žáků, například, je tato patetická výzva určena, ale opět není až tak zajímavý prvý významový plán, ale ten další, skrytý v pozadí. Kdo byli ti profesori etablojící se na amerických universitách a zároveň s tím i rych-

le akceptující civilizační vzorce nového majoritního společenství. Možná především lidé, kteří rychle pochopili jeden z nejdratičtějších omylů poučovacího exilu. Tento omyl však byl původně jednotlivým elementem a nositelem energie i patosu celé diaspory. Spočíval v obecném přesvědčení o provizorní situaci exilu, v příliš ukvapeně utvářené analogii s exulantskou periodou během druhé světové války.

Exil se po roce února 1948 opět grupoval kolem svých politických vůdců - Zenkla, Ripky. První významnější organizace exulantů *Rada svobodného Československa* se pokoušela sjednocovat diasporu definicí politických cílů. Z nich byly vyzdvihovány především dva: zvrát politické situace v komunistickém Československu a návrat k demokratickým poměrům doma.

Politické úsilí exilu vytvářelo silnou normu i v rodícím se exilovém písemnictví, v němž díky vzniku rozhlasových stanic *RFE* a *Voice of America*, stejně jako díky řadě exilových tiskovin, dominovala politická žurnalistika. I silné umělecké osobnosti s konstituovanou poetikou dávaly své síly do služeb politických cílů exilu. Zdeněk Němeček se stane jedním z klíčových redaktorů newyorské redakce *RFE*, kam přispívá i Milada Součková. Egon Hostovský je na počátku padesátých let občasným ironickým glosátorem kulturní situace doma, ale napíše i dva obsáhlejší politické pamflety<sup>1</sup>. Dominantní pozici v ne příliš bohaté knižní produkci mají politizující eseje Ferdinanda Peroutky, Vratislava Buška a dalších<sup>2</sup>.

I produkce beletristická je významně ovlivňována vyhoceně zpolitizovaným diskurzem doby. Jen velmi výjimečně nalezneme umělecký tvar, který by třeba skrytě nevycházel z jednoduchého binárního dělení na my a oni, tady a tam, který by negeneralizoval aktuální situaci vyhnanství na událost dějinného zlomu, civilizační memento. Je to patrné jak z jednoho z nejrozsáhlejších prozaických děl editovaných v první polovině padesátých let v exilu, z Němečkova románu *Tvrď země*, tak i z některých dobově konsekventních próz Egona Hostovského. Dobová poezie, uveřejňovaná především v časopise *Sklizeň* či v samostatných edicích, případně antologiích jako je *Neviditelný domov* nebo *Čas stavění*, buď pracuje s modelem pod-

1 Srov. E. Hostovský: *Manipulation of the Zhdanov line in Czechoslovakia*. New York 1952. Komunistická modla Julius Fučík a jeho generace. New York 1953.

2 Srov. F. Peroutka: *Byl Eduard Beneš viněn?*, Paříž 1950.

D. Machotka: *Poučení z exilu*. New York 1952.

V. Bušek: *Poučení z únorového převratu*. New York 1954.





**„Konfrontace  
osobních dějin  
s velkými historickými  
událostmi...“**

**(Jiří Kolář v kavárně  
Slavia, 60. léta)**

foto: Pavel Vácha

benství analogickým próze – tedy - situace vyhanství a individuální ztráty jistot je objevenána jako princip ohrožující civilizaci, vyhanec je výsledkem ataku věčných sil zla, proti nimž je nutno se semknout kolem tradičních hodnot lidství (Jelínek, Brušák, Vlach), nebo je stavěna na konceptu nostalgického návratu, hledání jistot dětství či národní tradice (Javor, Vlach, Kovtun). Ve své podstatě je většina těchto modelů analogická těm, které známe z české literatury čtyřicátých let. Umělecké prostředky ani výchozí obecné situace syžetů se příliš neliší, proměňuje se pouze vnější kulisa - prostředí. Setkáme se s melancholickým objevováním samoty a nezařaditelnosti ve světě (Havelka), jako u domácích prozaiků čtyřicátých let typu Březovského či Valji, i s lyrizujícími sondami do ztracených enkláv idyly dětství či domova (Javor), jako například u Seiferta. Zdá se tedy, že exilová kultura let padesátých žije z podobných duchovních zdrojů jako domácí česká kultura čtyřicátých let, a že i funkce literatury je chápána v úzkém svazku se společenskými procesy. Podobně jako za okupace a v prvním exilu se zdůrazňují její funkce apelativní a výstražné. I to jistým způsobem potvrzuje obecnou tendenci ke „čtení“ exilové situace analogicky k uplynulé historické etapě světové války.

Přes nejrůznější a časté hašteření uvnitř jednotlivých názorových skupin diaspory zůstávají obecné cíle exilu jednotícím elementem prak-

tický až do druhé poloviny padesátých let. Tou dobou však už je z mezinárodní situace více než zřejmé, že exil se stává dlouhodobou, ne - li trvalou záležitostí, a že názorová dělítka mezi exulanty už nepovedou pouze v rovině odlišných politických náhledů na způsob zvratu poměrů v Československu, ale že do hry bude v mnohem větší míře vstupovat vliv společnosti, v níž se exil postupně etabluje.

Ideový koncept původně exil sjednocující začal oslabovat ve své naléhavosti, a to zapříčinilo bohatší reflexi onoho „my“ stavěného jako jednota proti „oni“ - tedy proti zřejmému nepříteli, který, jak se doufalo, nespojuje k odporu pouze exil, ale všechny demokratické síly ve světě. Koncem padesátých a počátkem šedesátých se začíná v různých časopisech diskutovat o potřebě zachycení historie pouónorového exilu. Vojtěch Duben (Nevlud) se zabývá mapováním emigrantského tisku. Tato práce má být jednou z přípravných akcí k obsáhlejšímu historio - grafickému zkoumání. Sama potřeba dějinné reflexe značí proměnu sebezpojetí uvnitř diaspory. Na druhé straně vzrůstá v exilovém prostředí zájem o dění doma a jeho deskripce nabývá jemněji odstíněných forem. Vedle *Československého přehledu* a *Sklizně* začal o domácí kultuře intenzivně informovat časopis *Zápisník*, který vznikl v New Yorku v roce 1958. Prvním redaktorem se stal Ivan Zvěřina. Pamfletické brožury ironizující prosovětské nadšení domácích umělců vystřídají pokusy o seriózní analýzu kulturního dění v Československu, nejprve je to Bernardova kniha *Kde básníkům se poroučí* vydaná ve *Sklizni* v roce 1957<sup>3</sup>, a o několik let později práce Vojtěcha Dubna (Nevluda) *Ledy se hnuly* z roku 1963. V pečlivém rozboru domácího tisku i uměleckých děl tu autor hledá doklady postupné dekonstrukce komunistického ideologického monolitu.

Téměř stejnou periodu od ledna 1958 do srpna 1962 pokrývá existence výše uvedeného časopisu *Zápisník*. Od května 1961 do února 1963 vycházejí Radimského *Perspektivy*.

V *Zápisníku* se brzy po jeho vzniku objevuje článek Ivana Zvěřiny *Hněv mladých*, v němž se autor pokouší zobecnit zkušenost francouzských existencialistů vedle anglického hnutí „Angry Young Men“. Zvěřina hovoří o „hněvu poražené generace“. Nikde sice nenaznačuje, že by se s těmito proudy ztotožňoval, ale jeho příspěvek indikuje minimálně hluboký zájem.

Článek inspiroval Helenu Koldovou k příspěvku *Hněv mladých 2*, který už byl otevřeným prohlášením sympatie k individualismu a civili-

3 Vítěz Brzorád použil pro edici této knihy pseudonymu Vítěz Bernard.



začnící nedůvěře mladých západoevropanů. Koldová, fotografka obdivující surrealismus, která v duchu Štyrského a Mana Raye výtvarně doprovodila básnickou skladbu Mirka Tůmy *Ústa rodu*, dcera filmového producenta a nakladatele Ladislava Koldy, tu otevřeně vyslovuje nedůvěru k politickému zacílení exilu, k ideologiím obecně, a proklámá právo jednotlivce na svobodnou individuální volbu nesusazovanou nadosobními cíli. Článek vyšel v dubnu 1958 a měsíc nato, v dalším čísle *Zápisníku* reagoval Ferdinand Peroutka úvahou *O tom hněvu mladých*, v němž Koldovou otcovsky a s pobavením kárá:

„Mám tedy dojem, že ačkoliv ona pohrdá organizovaným úsilím, ono přece rozhoduje o velkých částech jejího života - jistě o tom, zda individualistická paní Koldová může uveřejnit článek o individualismu.“ (Peroutka, F.: *O tom hněvu mladých*, *Zápisník*, květen 1958, str. 5)

Kontrastující postoje Helleny Koldové a Ferdinanda Peroutky reprezentují evidentní příklad názorových diferenciací uvnitř exilu. Diskuse k *Hněvu mladých* měla ještě další pokračování Pavel Berka se ve svých *Poznámkách k Hněvu mladých* z července 1958 pokusil oba antagonistické pohledy smířit. Kritizuje západoevropský existencialismus, ale zároveň projevuje pochopení pro pesimismus a znechucení mladé generace.

Ferdinand Peroutka ovšem nereagoval na zdánlivě marginální článek Heleny Koldové náhodou. Z jeho dalších příspěvků právě v časopise *Zápisník* je zřejmé, že si uvědomoval proces názorové diferenciacie uvnitř exilu a zároveň ho vřazoval do obecnějšího rámce. V listopadu 1959 otiskl v tomto časopise článek *Problém mládeže*, kde uvažuje nad cynismem mladých v Škvoreckého *Zbabělcích*:

„Škvorecký není český problém. Patří k tomu širokému a nedisciplinovanému hnutí mládeže, která po celém světě nyní si přeje spíše vyjádřit své pocity než převzít za něco odpovědnost.“ (*Zápisník*, říjen - listopad 1959, str. 5)

Vedle víceméně ideové binarity: odpovědnost vůči komunitě proti individuální svobodě, jsou zhruba ve stejné době v exilovém prostředí identifikovatelné i diferencující se názory estetické.

Ivan Zvěřina uveřejnil v *Zápisníku* článek *Jazyk a kniha v exilu* (září 1958). Porovnává v něm jazyk a styl některých děl domácích se špičkou exilové prozaické produkce. Hovoří o jazykovém i stylovém osvěžení při četbě Valentova *Jdi za zeleným světlem* či Aškenazyho *Dětských etud*. Ale na druhé straně mluví i o „pocitu nejistoty

a sklíčení“, které zažívá při četbě Němečkova *Stínu* a Hostovského *Dobročinného večírku*.

Takto obecně pojímaná kritická reflexe exilové tvorby je v dobovém kontextu něčím novým. Sám Hostovský však v interview poskytnutém *Zápisníku* vyslovuje obavu o svou schopnost plastického literárního vyjádření v prostředí, kterého izoluje od přirozeně se obnovujících domácích jazykových zdrojů.<sup>4</sup> Podstatné však je, že Zvěřinovy i Hostovského poznámky k jazyku a stylu jsou motivovány výlučně esteticky, není v nich žádný ideový podtext, potřeba bránit jednotu exilového společenství proti společenství ideově odlišnému.

Ačkoliv se Zvěřina kriticky vyjadřuje k *Dobročinnému večírku*, je třeba poznamenat, že tato kniha přináší v kontextu emigrantské literatury významný posun. Exilové prostředí je tu pozorováno značně kriticky. Hrdinové se nepohybují v půdorysu světa děleného na sféru dobra a zla, ale svět jako celek se ocitá v chaosu, z něhož se žádné individuuum nemůže vykoupit. *Zápisník* jako jeden z mála časopisů v exilu vyjadřoval otevřenou sympatii k Hostovského literární práci, ale neváhal vyjádřit ostrý kritický soud, a především, ideová vrstva díla tu nebyla pro kritika jediným měřítkem.

S vročením 1962, ale již v závěru roku předcházejícího, vychází ve *Sklizni svobodné tvorby* próza Milady Součkové *Neznámý člověk*, která ovšem vznikla už na konci čtyřicátých let. Próza má svým tématem hledání pozice individua vůči velkým dějinám, tématem konfrontace osobních dějin s velkými historickými událostmi vpadajícími do života subjektu a znejišťujícími tak jeho existenci, blízko k dílům, která nedlouho po Součkové vytvářejí v domácím kontextu například Jiří Kolář (*Prométheova játra, Očitý svědek*), či Jan Hanč (*Události*).

Opožděná edice spadající do počátku šedesátých let může být zapříčiněna omezenými vydavatelskými možnostmi, ale vzhledem k tomu, že do té doby Součková realizovala v exilu řadu uměleckých i literárněteoretických počínů, nezdá se být tato hypotéza příliš pravděpodobná. Věrojetnějším motivem ze strany autorky se jeví její snaha po nalezení vhodné perrody, v níž bude moci čtenář akceptovat experimentální ráz jejího díla, a kdy si uvědomí návaznost na domácí tradici; perrody, v níž vůbec může dojít k nějaké podstatnější reflexi souvislostí mezi domácí a exilovou tvorbou. Lze připomenout, že k podobnému obnovování vědomí historické kontinuity

<sup>4</sup> Srov. Nový román Egona Hostovského, in: *Zápisník*, březen 1958, s. 14 - 15. Interview je podepsáno zkratkou -pb-, kterou používal Pavel



docházelo, díky mladé badatelské generaci šedesátých let, i v domácím prostředí, kde zhruba ve stejné době se znovu začíná hovořit o potřebě začlenění například katolických autorů do celkového kontextu české literatury.<sup>5</sup>

Ladislav Radimský uveřejňuje ve druhém čísle *Perspektiv* recenzi právě na tuto prózu Milady Součkové. (Radimský, L.: Neznámý člověk, in: *Perspektivy* č.2, listopad 1961, str. 60 – 61) Je příznačné, že jeho hodnocení si téměř nevšímá estetických kvalit díla, ale zvýznamňuje především etické momenty. Zajímají ho především etické postoje vyprávějího subjektu - neznámého člověka v různých historických periodách. Vyčítá hrdinovi konformismus, nedostatek bojového nadšení a nekompromisní názorové rozhodnosti. Zdůrazňuje, že „neznámý člověk“ proti historickým silám, které na něj působí, „nikdy nebojuje“. Navíc porovnává postoje autorky s postojem jejího hrdiny:

*„Naše autorka nemusela ani psát o druhé světové válce a o tom, co po ní následovalo. Je více než jasné, jak se choval její neznámý člověk. Ona se chovala jinak, od svého neznámého člověka se odtrhla a proto další kapitoly svého pásma, ač o to byla žádána, už nechtěla napsat.“*

Radimský je při psaní své recenze zřejmě v zajetí rigorózně moralizujícího pohledu na skutečnost, který byl příznačný pro diskurs většiny textů exilové periody padesátých let, budovaných vesměs na východním principu mravní převahy vyhnance nad hrubou silou vyhánějících. Jeho hodnocení neuniká ani psychofyzická entita autorky stojící zcela mimo text. V diferenci mezi postoji autorky a „neznámého člověka“ vlastně vidí jediné možné zdůvodnění existence dané prózy. Není přípustné, aby postoje zobrazené v textu byly jiné než odsouzeníhodné. Zcela mu unikají významové vrstvy, které se naopak z dnešního horizontu dostávají do popředí - například ironická hra dějin s jedincem a jeho hluboká, úzkostná nedůvěra k nim.

K vysvětlení toho, proč próza vyšla až na počátku šedesátých let, může přispět i informace obsažená v závěru citovaného úryvku. Součková byla žádána, aby dopsala další kapitoly přibližující historický horizont aktuální přítomnosti. Je zřejmé pod jakým ideologickým tlakem by se autorka ocitala. To, že próza vyšla víceméně v nezměněné podobě opět může být důkazem difference mezi silně působící normou

5 Už v roce 1963 vyšla například v Literárních novinách Brabcova kritika Štolzovy knihy *Třicet let: bojů za českou socialistickou poezii*, v níž se nemíjí pouze na Stolle samotného, ale na celý a historický koncept české kultury po roce 1948. Snahu o návrat k historické odideologizované koncepci je patrný i v jeho Poznámkách k české literatuře publikovaných v *Orientaci* 1, 1966, v číslech 1, 2, 3, 4 a 6, i v jeho kapitolách pro *Dějiny české literatury IV*.

a vyhraněnými estetickými náhledy autora. Jestliže ovšem byla kniha v jistém okamžiku publikována, můžeme se domnívat, že tu byla zřejmá indikace postupného rozpouštění dosud tvrdě působící normy. Součková sice ani v exilu neopouští svou pečlivě budovanou výlučnou poetiku, ale lze si povšimnout, že během padesátých let vydává v exilu jednak poezii s řadou tradicionalizujících motivů české minulosti (*Gradus ad Parnassum*), a jednak díla literárněteoretická zabývající se opět především českou tradicí (*The Czech Romantics*). Zatímco tento zájem o tradici zůstane v šedesátých letech zachován v její práci literárně - badatelské, v publikacích beletristických bude stále zřetelnější příklon k experimentálnější rovině navazující na její spolupráci se *Skupinou 42*, konkrétně s Jindřichem Chalupeckým, ale i na její starší literární tvorbu z třicátých a první poloviny čtyřicátých let.

Ve stejném čísle *Perspektiv* najdeme i další Radimského recenzi na knihu próz *Ze země sluncem oslněné* od Viléma Špalka, který publikoval pod pseudonymem Gran Embustero. Radimský rozeznává Špalkův mimořádný vypravěčský talent, ale svou interpretaci sjednocuje především principy noetickými:

„Domnívám se, že se z *Embustero*ových krátkých povídek dovídáme o problémech latinské Ameriky víc, než z některých amerických vládních i nevládních institucí“. (Radimský, L.: Vilém Gran Embustero: *Ze země sluncem oslněné*, *Perspektivy* č.2, listopad 1961, str. 56)

Radimský tedy vítá Špalkův knižní debut jako dílo nijak zásadně vybočující z exilových zvyklostí. Sloupec s recenzí má 24 z valné části povšechných řádek informujících především o tom, kdo je autor. Vlastní hodnocení je více než stručné.

Špalkova próza při tom z aktuálního hlediska představuje významné novum v kontextu celé exilové prózy poúnorové vlny, ale je svým způsobem pozoruhodná i v kontextu celé české literatury dvacátého století. Špalek debutoval svými texty z prostředí Venezuely koncem padesátých let v časopise *Sklizeň*. Po zmiňované knižní prvotině vydal během šedesátých let ještě *Středoamerické balady* (1963), *Tam, kde Portugés nalévá svůj jed* (1969) a na počátku let sedmdesátých *Tam, kde Portugés znova nalévá svůj jed* (1971).

Odhlédneme - li od tematické exkluzivity, kterou také především Radimský akcentuje, lze upozornit na řadu prvků Špalkova vypravěčského přístupu odlišujících jeho prózu od valné většiny exilových textů té doby. Vypravěč se pohybuje v prostředí zcela odlišné kultury, kterou však nepozoruje jako cestovatel, člověk zvenčí, ale jako její součást. Osvojuje si způsob pohledu, myšlení Středoameričana.



Špalkovy povídky, podobně jako třeba texty Márquezovy nebo Asturiasovy, pracují se směsí naturální syrovosti a mýtů, pověr kombinujících křesťanství s vírou v čarodějnice. Nejpodstatnějším prvkem je tu však výrazné vypravěčské flegma, nechť k jakémukoliv přímému etickému hodnocení, didaktizujícímu postoji či odsudku. Přestože se v jeho povídkách setkáme s jednáním na hranici středoevropského vědomí právních norem, a často i se zločinem, nikde nelze vystopovat ani náznak nějaké vypravěčské distance či soudu. Sama autorská stylizace do pozice Velkého lháře - Gran Embustera, novodobého barona Prášila mu umožňuje vyhnout se moralizující kategorizaci. Tam, kde by čtenář stejně nechápal, lze se vyhnout vysvětlování gaminským postojem, únikem do role lháře. Tato stylizace ovšem může být i přijatou strategií vůči tušeným exilovým normám, které právě jednoznačný etický soud akcentují.

Pozoruhodný je i Špalkův vypravěčský styl, který je plný náznaků, zkratek, jakési specifické roztěkanosti (či vypravěčovy „lenosti“ příliš se zdržovat s líčením peripetií příběhu), která však se ukáže při opakovaném čtení nikoliv jako narátorovo pochybení, ale naopak, jako velmi rafinovaná hra se čtenářem, jejímž smyslem je naznačit bohatství skrytých dějů, hloubku emoce a spleť děje ukrytých za zkratkovitým činem hrdiny či jeho polovětnou poznámkou.

Špalkův vypravěč nepoučuje, nezdržuje se historickou či zeměpisnou deskripcí prostředí, ale jakoby žije konkrétní životní situace, často vyhocené milostným konfliktem. To, co sděluje, je vždy spojeno s prožíváním všední skutečnosti v její rozporuplnosti a nepochopitelnosti. S jistou licencí by se na jedné straně dal porovnávat s hrdiny Camusových alžírských povídek, na druhé s postavami a vypravěči próz Hrabalových.

Nechť k jednoznačnému explicitně vyjadřovanému moralizujícímu postoji spojuje vypravěčské subjekty Špalkových povídek a *Neznámého člověka* Milady Součkové, kde se setkáme s přístupem téměř identickým. Je příznačné, že prakticky ve stejné době k výchovně moralizujícím postojům tendující Radimský u etablované autorky Součkové potřeboval rozpor mezi vlastní ideální představou a skutečností textu překlenout ubezpečením se o spisovatelčinych aktuálních postojích, zatímco u debutujícího Viléma Špalka tuto diferenci nepostřehl – možná i díky specifické autorské stylizaci marginalizující vyprávěné, i díky exkluzivně zobrazovanému prostředí, které svou neobvyklostí poskytovalo jistou možnost interpretačního úniku.

Embusterovy prózy tedy už byly prakticky po celou dobu jejich života v duchovním povědomí exilu - dokud nezapadly téměř do zapomnění - pocitovány v duchu Radimského hodnocení - jako exotikum, v němž se lze poučit o podivnostech života ve Venezuele, Součková byla stále více v exilu vnímána jako důstojná vysokoškolská profesorka, která se občas baví nijak zvlášť čtenou, leč váženou, zaumnou poezií, Helena Koldová se stala Helenou Ducháčkovou a její vzpoura byla zapomenuta, stejně jako brzy zaniklý newyorský *Zápisník* se jmény Ivana Zvěřiny, Pavla Berky a dalších.

A tak se generační přehodnocování duchovních zdrojů a estetických východisek spojené s procesy diferenciací a distance, zcela zjevně probíhající ve stejné době doma, v exilovém prostředí vlastně ani nekonal. Zřetelnější generační diferenciací tu proběhne až po příchodu nové vlny posrpnové emigrace. Ale ani zmiňované náznaky názorových a estetických odlišení rozvrstvující společenství takzvané první vlny po roce 1948 nejsou na přelomu padesátých a šedesátých let přehlédnutelné.



Michal Svatoš

STUDENTSKÉ MAJÁLESY  
ŠEDESÁTÝCH LET

„**M**usím hned na začátku pronést výtku historické vědě. Nejen že nám dosud nepodala jasný a přesný přehled ekonomického vývoje minulých věků a období, ale dokonce zcela zanedbala zpracování otázky tak důležité jako byly studentské slavnosti, včetně Majáles“, napsal vpředvečer studentského majálesu roku 1956 do univerzitního časopisu děkan tehdejší Filosofické-historické fakulty Karlovy univerzity Mirko Očadlík.<sup>1</sup> A měl pravdu, rozhodně pokud jde o vypsání historie studentských majálesů, protože dějiny studentského hnutí zůstávají stále jedním z mnoha desiderat českého dějepiscectví.<sup>2</sup> A přitom jde o téma, které nepostrádá nejen na zajímavosti, ale ani na aktuálnosti, uvědomíme-li si, že studentstvo sehrálo v moderních dějinách českých zemích úlohu mnohdy téměř klíčovou. Omezím-li se pouze na naše století, nelze nezpomenout události, které následovaly po pohřbu studenta Jana Opletala v roce 1939, na rezistenci studentů v únoru 1948, na tzv. strahovské události roku 1967, které byly předzvěstí Pražského jara, na oběť studenta Jana Palacha a nakonec ani na studentskou demonstraci 17. listopadu roku 1989, která se ukázala být oním pověstným bodem zvratu našich nejnovějších dějin.

Se studenty, jejich způsobem života a jejich sociální rolí je spojeno nejedno literární klíší a pohled na studentstvo patří k typickým mýtům české myšlenky.<sup>3</sup> Vzpomeňme jen na Jiráskovu *Filosofskou historii*, v níž české studentstvo je přímo ztělesněním neohroženého národního zápasu a odporu proti germanizaci. Mýtus českého studenta tvoří hodnotící soudy typu „budoucí zárodek české inteligence“, „chlouba národa“, spojované automaticky s představou „studentské chudoby“ a „nevázaného veselí“, ale také „hospodští povaleči“ či „lehkomyšlní rozhazovači rodičovských peněz“. Studentstvo je českou společností přinejmenším od minulého století chápáno jako prvek společenské nonkonformity, studenti jsou spojováni s politickou rezistencí. Jejich

1 M. Očadlík: Majáles budou. In: UNIVERSITA KARLOVA, r. II, č. 8 (20. duben 1956), str. 3.

2 Dějiny Univerzity Karlovy IV. 1918-1989. Red. J. Havránek - Z. Pouta, Praha 1998, str. 313 a 318, zasazující pražské majálesy do širšího kontextu vývoje studentského hnutí.

3 A. Jirásek: *Filosofská historie*. Ilustrace Josef Kašpar, Praha 1955, zvl. str. 73-119.



### **„Lidi, buďte veselí, středověk je pryč!“**

foto: archiv

hlavní devízou je vlastně jejich „mládí“, tedy fakt, za který ani nemohou. Studentstvo bylo a je vnímáno jako značně mobilní sociální vrstva, což je dáno jistou „nezakotveností“ studenta, samotným faktem, že student není žádné povolání, jen dočasným stavem před budoucím povoláním.

A studentské majálesy jsou přímo ztělesněním takových myšlenkových stereotypů. Kdysi na počátku byly majálesy slavnostmi středověké mládeže, která se odebrala se svými učiteli do přírody, aby zpěvy, tancem a veršovánkami uvítala, tak jako litomyšlští gymnasisté v Nedošínském háji, příchod jara. Že se to neobešlo bez pohoršení města a pánů měšťanostů, bez pouličních randálů, bez pitek, bez skandálních historek a mnohdy ani bez následného disciplinárního potrestání „pánů študiosů“, rozumí se v Čechách samo sebou. A právě na tuto tradici navázal první velký poválečný majáles v roce 1956. Zmíněný muzikolog Mirko Očadlík vystihl charakter studentských majálesů, když v nich viděl projev studentské opozice, v padesátých letech pochopitelně třídně motivované.<sup>4</sup> V roce prvního „tání“ komunismu po XXII. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu se studentský majáles stal vlastně jedním z prvních viditelných projevů eroze komunistického režimu v Československu. Byl očekáván

4 M. Očadlík, cit. článek. Neméně pozoruhodný je autorův postřeh „A proto stále Majáles trvalo a šířilo se, ač vlastně nikdo nevěděl, co vlastně Majáles byly a mají být“.





### „Dneska tady křičíme, zítra za to sedíme!“

foto: archiv

z mnoha stran s patrným napětím, když reakce stranických a mládežnických orgánů nebyla zpočátku jasná. Nakonec převládlo mínění, že trocha studentské recese nemůže nikomu uškodit, takže i oficiální představitelé vysokých škol dali souhlas k jeho konání. Ovšem s patřičnými podmínkami: majálesový průvod nesmí narušit veřejný pořádek, stipendia budou vyplacena až po majálesu, aby přemíra peněz nespádala studenty k nadměrné konzumaci alkoholu, jinak se pochopitelně vyhrožovalo disciplinárními postihy. To vše dílem žertem, dílem vážně. O majálesu se začalo mluvit také veřejně, na stránkách novin. Časopis *Universita Karlova* začal připravovat čtenáře na majáles připomínkou studentské hymny „Gaudeamus igitur“, seznamoval s chystaným programem a přinesl po vzoru prvomájových průvodů, ovšem s neskrývanou ironií seznam doporučených majálesových hesel.<sup>5</sup> Většina z nich se pohybovala v rovině tzv. komunální satiry (za všechny snad připomeňme dvě typická: „Za další růst zaměstnanců rektorátu!“ a „Kdo se v mensách stravuje proti tloušťce bojuje!“). Najdeme ale i taková hesla, která mají otevřeně politický charakter, reflektující povahu tehdejšího režimu (např. „Pustťte ministra mezi nás!“).

<sup>5</sup> Celé číslo časopisu *UNIVERSITA KARLOVA*, r. II, č. 10 (19. květen 1956) bylo vlastně věnováno majálesu.

„Funkcionáři jsou v čele – vždycky, když se někam jede!“ nebo ironické „Ať vzkvétá aparát ČSM – opora naší práce!“). Ostatně politickou povahu měla všechna hesla, i ta nejnevinnější, která si brala na mušku kvalitu jídla v menze nebo praxi povinných studentských umístěnek. Byla totalitnímu režimu nebezpečná, protože byla projevem svobodného myšlení, a to bylo v tehdejší době na pováženu, ne-li přímo zločinem.

Přípravy upoutaly pozornost také pražských zahraničních korespondentů, informace se dostaly i do zpravodajských služeb západních států, které v majálesu po právu spatřovaly jednu z prvních příležitostí k svobodnějšímu projevu dosud mlčící veřejnosti. Tak se zachovala např. v archivu amerického ministerstva zahraničí zevrubná reportáž americké ambasády o přípravě majálesu, soupis hesel s jejich anglickými překlady a pokusem o analýzu „reformních“ proudů v československém studentském hnutí.<sup>6</sup> Zpravodaj si pozorně všímá požadavků studentských rezolucí z přelomu dubna a května roku 1956, přicházejících vedle stavovských požadavků s ryze politickými požadavky. Studenti chtějí větší a „pravdomluvnější“ informovanost v tisku, rozhlase a filmu, zákaz rušení cizích vysílaček, povolení dovozu zahraniční literatury, ale i úpravu formálního postavení politických stran, a jako zjevný ohlas nedávného Chruščovova projevu požadují revizi nezákonných politických procesů, potrestání zodpovědných viníků a všeobecnou amnestii politickým vězňům. Pro atmosféru doby je příznačný poslední bod rezoluce, který požaduje *„Nehrát hymnu SSSR při každé příležitosti a sovětskou vlajku vyvěšovat pouze na dny 7. XI. a 9. V.“*

Pražský majáles očekávala s náležitým zájmem i policie. Ministr vnitra vydal 17. května roku 1956 tajný rozkaz, jímž nařídil od soboty do pondělí 19. až 21. května pohotovost jedné třetiny příslušníků všech složek ministerstva vnitra, dislokovaných v Praze, dvěma třetinám pak tzv. dosažitelnost a vytvořil speciální policejní štáb, jehož řízením pověřil svého prvního náměstka. Za ocitování stojí zdůvodnění policejního rozkazu, jenž je příznačným projevem onoho „dřevěného jazyka“ českého stalinismu: *„Agenturní zprávy i různé signály ukazují na snahy reakce o zneužití politické nezralosti části vysokoškolského studentstva při slavnosti Majáles... Reakční část studentů počítá s tím, že se jí podaří zvrátit tuto slavnost v protistátní.“*<sup>7</sup>

6 Draft resolution of the plenary meeting of the university organization of the Czechoslovak Youth Union at the University of Pedagogics in Prague z 13. června 1956, uložená v archivu The Department of State, Washington.

7 Archiv MV, A 6/3-987 (Tajný rozkaz ministra vnitra ze 17. května 1956, č. 45).



Nakonec majálesový průvod, který prošel od Staroměstského náměstí do tehdejšího Parku kultury a oddechu Julia Fučíka ve Stromovce, obavy organizátorů a dohlížitelů naplnil. Nejenže nebyla provolávána doporučená hesla, nejenže nestačil kordon milicionářů a tajných a uniformovaných policistů, lemujících trasu majálesového průvodu, ale k překvapení všech se původně ryze studentské akce zúčastnilo na sto tisíc lidí. Pražský majáles roku 1956 asi nejlépe vystihuje slavné heslo „Nebojte se Pražáci, ještě jsou tu študáci“, které pak provázelo všechny majálesy šedesátých let. Květnová tisková konference předsedy vlády Viliama Širokého se musela vypořádat i s dotazem dopisovatele New York Times S. Grussona, který položil otázku, kolik bylo zatčeno studentů během pražského majálesu. Široký ne zcela po pravdě odpověděl: „*Nezavřeli jsem ani jednoho studenta, neuválili jsme vazbu na nikoho a nemáme ani v úmyslu zavírat nebo trestat*“. Podle představitele tehdejší moci se na majálesu vlastně nic nestalo, není prý žádným neštěstím, když mladý člověk samostatně uvažuje a myslí. Jiná věc ovšem je, zda se oficiální režim může ztožnit se studentskou kritikou.

Zdržel jsem se déle u majálesu roku 1956 jen proto, že jsou v něm obsaženy všechny prvky studentské nonkoformity nadcházejících let. Již od počátku šedesátých let, s jistotou od roku 1962 se schází pražská mládež každé prvního května navečer v Petřínských sadech u pomníku K. H. Máchy. Podle vzpomínky pamětníka již od roku 1951 se pravidelně po prvomájovém průvodu odebrali svazáci na Petřín, aby zde zpěvem písní a předčítáním pokrokových básní prodloužili atmosféru svátečního dne. O deset let později jsou však nevinná shromáždění chlapců a dívek v modrých košilích minulostí. A nezměnilo se jen oblečení účastníků, ale také jejich názory. Roku 1963 se jich na Petříně sešlo na 1.500, navíc pod bdělým dohledem policistů, pomocných sborů Veřejné bezpečnosti a aktivistů z řad Československého svazu mládeže. Jen, co se setmělo, využili příležitosti mladí (bezpečností i tiskem označovaní jako chuligáni), aby zde zpívali trampské písně, vyvolávali hesla, která v dopoledním průvodu nezazněla, a vysmívali se tajně i veřejné policii, o jejíž přítomnosti neměli žádných pochyb.<sup>8</sup> Za zvlášť troufalé považovali policejní relace výzvy „Esenbákům v čepici natlučeme palici – a těm bez čepice natlučeme ještě více!“ nebo „S SNB a milicí vydláždíme ulici!“, jež byly důvodem policejního zásahu, při němž bylo zadrženo 35 účastníků, z nichž

8 Archiv Ministerstva vnitra, A/2-23B (Incident u pomníku K. H. Máchy 1. května 1963)



**„... k úžasu svazáckých organizátorů byl studentským králem zvolen americký básník Allen Ginsberg...“**

foto: Pavel Vácha

sedm bylo označeno za iniciátory celé akce. I když se policejní vyšetřovatelé domnívali, že nešlo o organizovanou skupinu, byli nuceni věnovat mládeži, zvláště vysokoškolské, zvýšenou pozornost, protože petřínskými výtržnostmi „chuligánů“ se muselo dokonce zabývat předsednictvo Ústředního výboru Komunistické strany Československa, požadující na ministerstvu vnitra účinnou nápravu.

O prvomájových setkáních v Petřínských sadech stejně jako o dalších projevech nespokojenosti vysokoškolské mládeže jednaly i další komunistické organizace. Ustavující konference vysokoškolského výboru KSČ, která se sešla v listopadu 1963, znamená určitý průlom v pohledu na vysokoškoláky. Postupně vítězí názor, že studentská non-konformita patří k mládí, že represie by měla vystřídat diskuse a přesvědčování.<sup>9</sup> A především, studenti vysokých škol začínají být vnímáni jako svébytná součást stále ještě jednotné mládežnické organizace. Postupně se prosazuje názor, jenž se stane tenorem celých šedesát-

<sup>9</sup> Protokol ustavující konference vysokoškolského výboru KSČ v Praze, konané dne 3. listopadu 1963. Archiv hl. města Prahy, fond Vysokoškolský výbor KSČ Praha, sign. D1D/1-11.



tých let. Oficiálně dostane název „politika důvěry“, v soukromí je vyjadřován daleko výstižnějším konstatováním: „jsou to přeci naše děti“. Kupodivu stejného názoru je i policie, jíž je zjevně sympatické, že nebude muset násilím zasahovat proti vlastním potomkům. Již v roce 1962 vzniká na policejní půdě zvláštní nařízení pro práci mezi vysokoškolskou mládeží, které bylo o dva roky později nahrazeno směrnicí, požadující koordinaci činnosti všech policejních složek. Počátkem roku 1967 již i na ministerstvu vnitra zcela převládá názor, že represe všechno nezmůžou, a tak je hlavní úsilí soustředováno především na důsledné sledování studentského hnutí a studentských vůdců. Státní bezpečnost vidí nadále svůj hlavní úkol v odhalování agentů a rozvedek západních států, v „zamezení škodlivého ideologického vlivu a pronikání buržoasní ideologie do řad studující mládeže“ a v dokumentování tzv. nepřátelské činnosti na vysokých školách pomocí policejních agentů, stranických a svazáckých organizací a akademických představitelů.<sup>10</sup> Policejní směrnice požaduje důsledné sledování mládežnických spolků, fakultních časopisů a protagonistů studentského hnutí. Konstatuje však, že „v převážné míře jde o osoby, jejichž jednání a činnost nejsou motivovány vyhraněným nepřátelstvím vůči naší republice, nýbrž jsou důsledkem politické nevyzrálosti...“.

To vše stálo v pozadí nejslavnějšího majálesu šedesátých let, který se konal roku 1965. Příprava studentské slavnosti byla zvláště pečlivá. Pražský organizační výbor, vedený studenty Filmové akademie muzických umění, dostal pokyn, že v roce dvacátého výročí osvobození Československa režimu obzvláště záleží na poklidném průběhu majálesu. Svazácké a stranické organizace byly vyzvány, aby zajistily klid a pořádek a důstojný průběh oslav. Policie navíc měla prolomit pomalu již tradiční, po tři roky se opakující, střetnutí mládeže s bezpečností. Historie se opakovala. Stejně jako v šestapadesátém začal tisk připravovat pražské akademiky na studentský průvod Prahou. Přidala se i oficiózní *Mladá fronta*, která již od konce dubna referovala o přípravě volby miss majálesu a ve slavnostním prvomájovém čísle uveřejnila pozvánku pražských vysokoškoláků, jež končila památným post scriptum „Slunce vychází druhého května ve čtyři hodiny třicet minut.“<sup>11</sup>

10 Návřh směrnice pro práci StB na problematice vysokých škol ze 7. dubna 1967, který vypracovala II. správa Hlavní správy StB. Archiv MV, A/1-473.

11 MLADÁ FRONTA, r. XXI, č. 104 z 1. května 1965. UNIVERSITA KARLOVA, r. XI, č. 16 z 26. dubna 1965 zevrubně informovala na prvních třech stranách „Co jsou majáles“ a v č. 19-20 ze 7. června 1965 přinesla dvoustránkovou fotoreportáž pod titulem „Majáles se podaří, ať žije MAJÁLES 1965“.

V sobotu 1. května odpoledne se shromáždili pražští technici v Dejvicích a na Karlově náměstí, ekonomové na Žižkově a umělecké školy a humanitní obory na Alšově nábřeží, odkud se vydali do centra města na Staroměstské náměstí. Společně pak zamířili na druhou stranu Vltavy do Parku kultury a oddechu. Průvod nedoprovázela pouze studentská policie se salámovými pendreký, ale také na 15 uniformovaných dvojic a 150 tajných profesionálů. Více než hodinu a půl trvající studentský průvod masek, alegorických vozů a studentů skandujících hesla sledovalo neuvěřitelných 140 až 150 tisíc diváků, kteří přihlíželi vrcholu majálesového programu, jímž se stala volba krále majálesu. K úžasu svazáckých organizátorů byl studentským králem zvolen americký básník Allen Ginsberg, který právě pobýval v Praze.

Jak k tomu vlastně došlo? Historika je to pro šedesátá léta příznačná. Studenti Českého vysokého učení technického se obrátili na spisovatele J. Škvoreckého s prosbou, zda by je nereprezentoval při volbě krále majálesu. Škvorecký sice odmítl, ale doporučil jim básníka Allena Ginsberga, jenž se 29. dubna vrátil do Československa po více než měsíčním pobytu v Sovětském svazu. Student pražské techniky a člen Akademické studentské rady Jiří Müller odvezl Ginsberga na místo srazu, tam ho posadili na alegorický vůz strojínské fakulty ČVUT a triumfální cesta do Stromovky učinila z vousatého beatnika rázem nejpopulárnější osobnost majálesu roku 1965. Patří k povaze studentských legráček, že ještě na výstavišti byl král svržen a nahrazen protikandidátem stavební fakulty Sedláčkem. Výjimečně v tom nehledejme žádné politikum. Výsostně politickým činem však byla noční diskuse s králem majálesu v Hlávkově koleji, která se protáhla dlouho přes prvomájovou půlnoc. Ginsberg nešetřil chválou na pražský majáles, netajil se svými antipatiemi k marxismu a podpořil studentské požadavky občanské svobody a univerzitní autonomie, tlumočené členy Akademické studentské rady a redaktory studentského časopisu *Buchar*.

Ginsberg byl, jak jinak, pod dohledem pražské tajné policie, která ho sledovala vlastně od chvíle, kdy se 18. února 1965 po vyhoštění z Kuby objevil v Praze. Policie zaregistrovala jeho styky se spisovatelem Škvoreckým, kritiky Kusákem a Hájkem, překladatelem Jungwirtem a sledovala soustavně jeho pohyb po vinárnách, kavárnách a divadlech. Dva dny po majálesu byl Ginsberg poprvé zatčen pro údajné opilství (na záchytce ho však odmítli přijmout), 5. května pak policejní autohlídkou po útěku a pronásledování znovu zadržen a obviněn z výtržnictví, opilství, narkomanie a propagování homosexuality.



Sedmého května byl předvolán na policejní oddělení pasů a víz, kde mu bylo sděleno, že je v Československu nežádoucí osobou a musí okamžitě opustit republiku. Ještě týž den neslavně skončil pražský pobyt krále majálesu nuceným odletem do Londýna. Oficiální zdůvodnění, které byly předáno i americkému vyslanectví, uvádělo, že již při prvním Ginsbergově pobytu si stěžovali na jeho nepřístojné chování a hlavně na jeho propagaci narkomanie a homosexuality rodiče a lékaři nezletilých dětí, které utrpěly psychickou újmu při styku s americkým beatníkem. Policejní zpráva výslovně uvádí, že k jeho vyhoštění přispěl Ginsbergův deník, který mu byl odebrán pro podezření z trestné činnosti.<sup>12</sup>

Přes všechnu nebývalou odvážnost studentských hesel, přes masový charakter majálesu a přes „potíže“ s králem majálesu, hodnotila většina (až na kritické glosy svazácké *Mladé fronty* pochopitelně) studentský majáles pozitivně. Jistě k tomu přispěla i účast nejvyšších státních a stranických představitelů, jak se tehdy říkalo, populárního ministra školství a kultury Čestmíra Císaře a tajemníka ÚV KSČ Vladimíra Kouckého. Dokonce i vnitro si pochvalovalo novou koncepci minimální účasti uniformovaných a převahu těch druhých, které způsobilo, že oslavy „svátku práce“ nebyly po třech letech narušeny ani konflikty mládeže s policií na Petříně. Po pravdě však dodejme, že Státní bezpečnost se činila již před prvním májem, když předvedla k výslechům 883 osob, z nichž 55 již zůstalo v policejní vazbě. Spokojení mohli být i studenti, vždyť po dlouhé době mohli s větší či menší dávkou strachu vyjádřit své názory hlasitým voláním „Nenecháme si do toho mluvit“ nebo „Majáles nám povolili, proto jsme to roztočili“. Všeobecnou náladu vystihlo heslo „Lidi, budme veselí, středověk je pryč!“

Že se však v tomto bodě mýlili, patří už neodmyslitelně k iluzím šedesátých let. Z omylu je totiž vyvedl již následující 1. květen roku 1966. Toho roku se majáles konal jako zcela oficiální akce Československého svazu mládeže s hesly a transparenty, schválenými majálesovým štábem, ukázněným přesunem do Stromovky po masivní propagandě na stránkách časopisů *Universita Karlova*<sup>13</sup> a *Student*<sup>14</sup>. Zájem studentů však byl o poznání menší než před rokem, motivován

12 Archiv MV, A/9-243 (majáles) a A/9-774 (Ginsberg).

13 UNIVERSITA KARLOVA, r. XII, 1965/6, zvl. č. 16-17 z 12. května 1966 věnované přípravě majálesu. V dalším čísle časopisu (č. 19 ze 7. června 1966) dopis čtenáře reprodukuje trefný výrok přihlížejícího dítěte „To není majáles, to je Matějská pouť“.

14 Především obrazová informace o průběhu majálesu „Majálesy tu a kdesi“. In: STUDENT, r. II, č. 21 z 24. května 1966, str. 4.

nedůvěrou k oficiálně organizovaným „akcím“ ČSM. Za zaznamenání stojí volba krále majálesu, v níž zvítězil herec M. Horníček nad kandidátem ekonomů populárním komikem Effou a stavařským uchazečem, rockovým zpěvákem Sedláčkem. Majáles sice proběhl bez incidentů, avšak hesla jako „Mlčeti zlato, mluvití průser“ nebo „Dneska tady křičíme, zítra za to sedíme“ dávala tušit, že byl ve stínu tvrdého policejního postihu po nočním prvomájovém konfliktu s bezpečností.

Jako v minulosti, i roku 1966 vše začalo navečer 1. května v Petřínských sadech u sochy K. H. Máchy, kde se shromáždilo ke třem stovkám mladých, kteří vykřikovali otevřeně protirežimní hesla („Blaničtí rytíři přišel váš čas, My chceme svobodu, Chceme novou vládu, novou republiku“). Okolo desáté hodiny večerní se vydali na pochod přes Újezd, kde strhli vlajky z tramvajové výzdoby, aby s nimi pochodovali přes Jungmannovo náměstí, kde došlo k prvním střetům s policií, na Václavské náměstí k soše sv. Václava, kde proběhla demonstrace vsedě, a odtud přes Můstek na Karlův most, kde po půlnoci došlo na mostecké straně k tvrdému policejnímu zásahu. Tehdy také bylo slyšet známý pokřik (Gestapo, gestapo), který dodneška provází přítomnost policejních jednotek. Na místě bylo zatčeno 147 demonstrujících, dalších 17 osob se dostalo do rukou StB dodatečně na základě informací získaných výslechy zadržovaných. Policejní a soudní postih byl rychlý a nemilosrdný. Ještě v květnu bylo odsouzeno téměř padesát účastníků k trestům až osmnácti měsíců vězení a o jednání ostatních byli informováni zaměstnavatelé nebo školské úřady. Režim zaznamenal s neskrývaným zděšením, že nočního prvomájového pochodu Prahou se zúčastnilo na pětapadesát studentů středních a vysokých škol, jejichž rodiče patřili k vysoké stranické nomenklatuře.

Roku 1967 se situace opakovala, opět se sešlo asi 300 mladých 1. května v Petřínských sadech, opět se zpívalo, ozývala se hesla proti ČSM, Sovětskému svazu a proti tajným. Když se však okolo desáté večer chtěli vydat do města, policie byla připravena a shromáždění rozehnala. Zatčena byla jediná dívka, obviněná z výtržnosti a opilství.<sup>15</sup> Majáles toho roku nahradila organizovaná účast vysokoškoláků v prvo-

15 Archiv MV, A/9-406. Papír petřínských událostí roku 1967 výstěžně podal M. Krejsa, Ministru vnitřní záležitosti 17. dubna 1968. In: STU-DENT, r. IV, č. 16 ze 17. dubna 1968.

16 MLADÁ FRONTA, r. XXIII, č. 120 z 1. května 1967 si při popisu pražských vysokoškoláků v průvodu na Příkopěch všimá italských odbořáků pozdravujících studenty zpěvem slavné písně „Avanti popolo“ a s vtipností sobě vlastní upozorňuje na mávající devileté dítě, které svým starším kolegům vzkazuje na transparentu „Zavazují se, že si budu čistit každý den zuby“.



májovém průvodu, kteří protestovali proti americké agresii ve Vietnamu.<sup>16</sup> Také majáles roku 1968 byl zcela ve stínu jiných událostí, tisk se předháněl v popisu pronásledování minulých majálesů, v uveřejňování vzpomínek pamětníků, studentstvo však spíše zajímala rehabilitace politických procesů českého stalinismu a demokratizace veřejného života než zásahy proti organizátorům majálesů. A pokud se věnoval studentskému hnutí, zajímaly se stavovské listy jako *Student*<sup>17</sup> o studentský ohlas na nedávné incidenty studentů s policií na Strahově, o vznik studentské samosprávy a obnovu akademických svobod nebo o květnové kravály v pařížských a německých ulicích či o návštěvy studentských vůdců Rudí Dutschkeho ad. v Praze.<sup>18</sup>

Pražské majálesy šedesátých let jsou bezpochyby znamením své doby. Jsou projevem liberalizace režimu, uvolnění represí proti nezávislému myšlení, zůstávají však stále do značné míry organizovanou zábavou, povoleným ventilem studentských nálad. Jakmile však překročí vymezenou roli, jakmile se vydají na neorganizovaný pochod městem, čeká je tvrdá represe, soudy a vyloučení ze studia. Mám-li tedy charakterizovat pražské studentské majálesy, nemohu než opakovat vtipný postřeh zpěváka a textaře Ondřeje Hejmy, jenž vzpomíná na svou milou let šedesátých: byla celá sametová, byla to taková sameťová cela!

17 STUDENT, r. IV, zvl. č. 2, 10-11, 32 a mnohá další.

18 Pokud by si čtenář nevěděl rady s některými termíny a zkratkami, kterých jsem užil v textu, odkazují na článek J. Kavana, David a Goliáš.

In: STUDENT, r. IV, č. 11, str. 1, 3, kde najde zasvěcený výklad tehdejšího svazáckého představitel a bezprostředního účastníka studentských bojů s nomenklaturou o vývoji studentského hnutí v druhé polovině šedesátých let, včetně návodu ke čtení dobových zkratk.

Alexej Kusák

## KE VZNIKU KONFERENCE O FRANZI KAFKOVI V LIBLICÍCH V KVĚTNU 1963

**J**e jistě velice důvtipné, že má vzpomínka na vznik kafkovské konference byla v červnu 1999 zařazena za referáty o časopisech 60.let, protože bez nich, které jako ledoborce razily cestu stále znovu zamrzající hladinou československé kultury, by nikomu nenapadlo zabývat se dílem Franze Kafky. Přirozeně k celkové uvolňující se kulturněpolitické situaci přispěla také ekonomická krize a s ní spojené diskuse kolem publikací profesora Oty Šika. Česká kultura už měla tehdy dvě stadia „tání“ za sebou. První z let 1951-1952, kdy se části levicové avantgardy podařilo ubránit se rdousivému tlaku dogmatiků ze stranického aparátu, a druhé, po roce 1956, kdy se už mohlo vystavovat moderní výtvarné umění, kdy literární společenství kolem časopisu *Květen* už razilo cesty nekonformní poetice, a kdy začala vznikat první filmová díla, předznamenávající novou vlnu. Téma Franz Kafka ovšem všechny tyto umělecké problémy přesahovalo, nebylo to v první řadě téma literární, ale téma vybízející k filozofickému pohledu na svět. Bylo to téma konfliktu jedince a společnosti, nebo lépe řečeno téma střetu mezi jedincem a neproniknutelnými silami společenských struktur. Tolik úvodem.

Konference o Franzi Kafkovi z roku 1963 se zrodila během jednoho telefonního rozhovoru, který jsem vedl se svým přítelem Františkem Kautmanem v září 1962. Když padla zmínka o blížícím se výročí Kafkových narozenin, řekl Kautman, že by se mělo založit v Praze Kafkovo muzeum. Opáčil jsem, že se stěží pro to naleznou v hlavním městě vhodné podmínky, a nadhodil jsem jako protinávrh: „*Co takhle uspořádat o Kafkovi konferenci?*“ Chvilí jsme o tom klábosili, a pak jsme se dohodli na plánu, jak tuto myšlenku realizovat. Než k tomu přejdu, chtěl bych povědět pár slov o svém vztahu ke Kafkovi. Už jako gymnazista jsem se někdy v roce 1947 dostal k výtisku Kafkova *Zámku*, který vyšel v edici uměleckého spolku *Mánes* v roce 1935 s tajuplnou fotomontáží Toyen na obálce. Půjčil mi ho básník Milan Maralík, který redigoval časopis *Středoškolák*. V jeho redakčním kruhu jsem spolupůsobil spolu s Dušanem Hamšíkem, Miroslavem



Lamačem, Vladimírem Dostálem, Z.K.Slabým, Ivanem Mojíkem a několika dalšími středoškoláky. Patřili k nám i někteří starší autoři, například Zdeněk Pešat, Josef Nesvadba nebo Miloš Macourek. Tehdy se mi dostal do ruky sborník *Kafka a Praha*, který vyšel v Žikešově nakladatelství s texty Hugo Siebenscheina, Emila Utitze, Petra Demetze a anglického básníka Edwina Muira. Pak mi Kafka zmizel na nějakou dobu z obzoru a vynořil se znovu ve chvíli, kdy jsem si vybral jako téma své závěrečné práce na fakultě *Mladá léta Egonu Ervína Kische*. Kafka byl spolužákem staršího Kischova bratra Pavla, který v letech Kischova zrání měl na svého bratra rozhodující vliv. S Pavlem a Egonem Ervínem Kischem se mi náhle zjevilo celé panoráma pražské německé literatury, celé defilé Arconautů, jak tuto skupinu autorů nazval posměšně Karl Kraus podle kavárny *Arco*, kde se němečtí autoři scházeli. Podnětů pak přibývalo. Ve *Světovce* vyšel překlad Kafkovy románu *Amerika se zaštiťující*, avšak značně zideologizovanou předmluvou Pavla Reimana, v *Plameni* vyšla v roce 1957 Dubského a Hrbkova filozofická úvaha o Kafkově díle, z tehdejšího samizdatu se mi dostal do ruky soubor překladů Kafkových povídek, které z nejrůznějších pramenů opsal na stroji mladičkův Ivan Jirous, ve *Světové literatuře* byl otištěn lucidní Eisnerův esej o Kafkovi a Praze.

Impulzů přibývalo a k nim také zpráv o stoupajícím věhlasu Kafky na Západě. Jednoho dne mi zavolal Eisner, zda bych se neujal mladého německého doktoranda, který přijel do Prahy s rukopisem své ještě nevydané disertace o mládí Franze Kafky. Prošel jsem s Klausem Wagenbachem, autorem později proslulé monografie o Kafkovi, celou topografii Kafkovy Prahy. Na konci padesátých let začíná také mé přátelství s rakouským estetikem Ernstem Fischerem, jehož knížku *O nezbytnosti umění* jsem přeložil. Jak se naše přátelství prohlubovalo, dozvěděl jsem se, že Fischer má napsanou esej o Kafkovi, kterou jsem spolu s jeho esejemi o Musilovi a Krausovi také později převeďl do češtiny.

Vraťme se nyní do září 1962. S Kautmanem jsme se dohodli, že se s myšlenkou na konferenci o Kafkovi vypravíme za mužem, který se nám zdál být nejkompetentnějším pro náš cíl. Byl to již zmíněný Pavel Reiman, jehož politická autorita v té době byla naprosto nezpochybnitelná. Reiman, zakládající člen Komunistické strany, jeden z jejích předních ideologů, židovský intelektuál, který přežil všechny stranické procesy a čistky, byl v té době ředitelem Ústavu dějin KSČ a zastával navíc řadu dalších důležitých funkcí. K nim patřilo jeho čestné předsednictví germanistické sekce v Československé akademii věd, spo-

**„... taková  
konference  
by byla jistě  
užitečná,  
ale mnohem  
potřebnější  
by byla  
konference  
o německých  
dělnických  
básnících  
z pohraničí...“**

foto: archiv



lečnosti, která sdružovala všechny v akademické oblasti působící germanisty v českých zemích. Dohodli jsme se, že termín návštěvy vyjedná Kautman, který se s Reimanem dobře znal, a zároveň jsme si připravili pro tuto schůzku také jakousi macchiavelismem zavánějící taktiku:

*„Ty vystoupíš jako první s návrhem na zřízení muzea Franze Kafky. Budeš to odůvodňovat rozšiřujícím se turistickým ruchem a efektem, jaký by to mohlo mít pro Prahu na Západě. Tento návrh Reiman určitě zamítne, i když ne přímo z důvodů ideologických, které určitě budou hrát hlavní úlohu, ale pokrytecky pro nedostatek vhodné budovy. A v této chvíli vstoupím já se svým skromným návrhem na konferenci o Kafkovi.“* Podle našeho plánu by tato taktika měla vyjít. Reiman se vyčerpá zamítnutím návrhu na muzeum a těžko nalezne argumenty proti interní konferenci germanistů. S tímto plánem, dohodnutým čtvrt hodiny před naší schůzkou s Reimanem, jsme vstoupili do mohutné, svým historickým slohem odpuzující budovy Ústavu dějin KSČ v Rytířské ulici. A kupodivu všechno proběhlo podle plánu. Kautmanův návrh na zřízení Kafkova muzea byl odmrštěn s tím, že by



něco takového primátor hlavního města Prahy nikdy nepovolil, protože město nemá dostatek vhodných prostor a navíc je v Praze řada muzeí kulturně zaměřených, jejichž návštěvnost není příliš vysoká. Reiman argumentoval klidně, zdánlivě velmi věcně, za svým zamítnutím nechal dokonce prosvítnout jakousi lítost, že to za dané situace nejde a že za situace jiné by on, jako vlastně kafkovský odborník, který první po roce 1948 sem Kafku uváděl, byl pro takové muzeum všemi deseti. V této chvíli jsem se ujal slova já se svým návrhem:

*„A co takhle konference o Kafkovi za účasti českých germanistů, kteří by tak dostali poprvé možnost si své názory na dílo Franze Kafky ujasnit.“* Reiman byl zřejmě touto variantou překvapen.

*„Also“,* řekl německy, protože čeština mu přece jen dělala trochu obtíže a to německé also, neboli tedy, které pak do své odpovědi ještě několikrát zapletl, svědčilo o jeho rozpacích. *„Also, taková konference by byla jistě užitečná, ale mnohem potřebnější by byla konference o německých dělnických básnících z pohraničí, kteří jsou, also, součástí socialistické kultury a o kterých se tady nic neví. Je to starý dluh, který vůči nim máme, a splatit tento dluh je jistě, jak uznáte,“* a tu na nás obrátil svou širokou tvář rozzářenou nadšením, *„důležitější než Kafka, kterého už svět zná.“*

*„To je jistě pravda,“* přisvědčil jsem *„a díla takových skvělých dělnických básníků jakými byli“* - a teď jsem na Reimana vychrlil několik jmen, které jsem znal ze svého zájmu o anarchismus na Mostecku a Liberecku a na které si dnes už zaboha neumím vzpomenout, *„taková díla si zaslouží pozornost. A konference o nich by byla neobyčejně,“* a to slovo neobyčejně jsem podtrhl, *„potřebná a jistě by zajímala badatele nejen z NDR, ale i mnohem širší okruh zájemců“* - přitom jsem si myslel, že by vlastně kromě několika endéráckých kádrů nezajímala nikoho. *„Je tu ovšem jeden problém, soudruhu Reimane, v květnu bude mít Kafka velké výročí, celý svět bude slavit osmdesát let od jeho narození. A všichni budou otáčet hlavu na Prahu, co se v ní bude dít. A když nic, tak z toho vznikne řada uštěpačných článků o kulturní temnotě, o cenzuře, o stalínismu a podobně. Navíc jsme se doslechli, že v Sovětském svazu pracují už někteří germanisté na tématu Franz Kafka.“*

Mrknul jsem při tom na Kautmana, který přikývl na znamení, že o těchto sovětských spádech také slyšel. To možná rozhodlo. Reiman s námi konečně - s použitím několika „also“- začal jednat o tématu Franz Kafka. Výsledkem byla jistá blahovůle, kterou nám dal najevo a s kterou můj návrh ani neschválil, avšak ani nezavrhl. Zvolil řešení

taktické: slíbil, že nás pozve na nejbližší zasedání germanistické sekce při Akademii věd, jejíž byl čestným předsedou. Svůj slib, který se nám zdál být velmi vágní - s myšlenkou konference jsme se už v duchu loučili, - však kupodivu splnil. Vůbec si myslím, že se Reiman v celé záležitosti Kafky choval neobyčejně poctivě, při všech svých ideologických limitech. To se projevilo zejména při konferenci samé a zřejmě se to posléze odrazilo na jeho konfliktu se stranou, se kterou se po roce 1969 rozešel nebo spíše z ní byl odejit.

Když jsme dostali pozvánku na germanistickou sešlost, dohodli jsme se s Františkem Kautmanem, že použijeme v našich vystoupeních stejnou taktiku, jako při návštěvě Reimana. Kautman přednese návrh na zřízení muzea, já na uspořádání konference. Germanisté schůzovali koncem listopadu 1962. Jejich program tvořili krátké referáty na převážně lingvistická témata, která nás ani zbla nezajímala. Myslím, že jsme se oba, Kautman i já, dost nudili v oné konferenční místnosti, která byla pravděpodobně identická s tou, v které dnes sedíme. A tu po jednom zvláště nudném referátu nás Reiman představil jako hosty, kteří chtějí přednést určité návrhy. A předal slovo Kautmanovi. Ten upozornil shromáždění germanistů na výročí Kafkova narození a na možnost vybudovat v Praze k tomuto datu cosi jako Kafkův památník či dokonce Kafkovo muzeum. Reiman, který předsedal konferenci, vyzval germanisty k diskusi. Byla dílem rozpačitá, dílem negativní s výmluvami na nedostatek času, místa a prostředků, jak jsme také předpokládali. Po hlasování, kdy čeští germanisté vyjádřili své negativní stanovisko k návrhu, předal Reiman slovo mě. Nemusel jsem již opakovat Kautmanovy argumenty o blížícím se výročí 80. narozenin Kafky a mohl jsem přejít rovnou k věci. A tou byl návrh na uspořádání konference o Kafkově díle. Zdůraznil jsem veliký zájem o dílo Franze Kafky na celém světě, o čemž svědčí nedávno vydaná bibliografie Harry Järva, švédského knihovníka královské knihovny ve Stockholmu, která zaznamenala desítky knižních titulů a stovky článků na kafkovské téma. Nezapomněl jsem zdůraznit hluboký zájem několika marxistických teoretiků o Kafkovo dílo, jmenoval jsem především Rogera Garaudyho a Ernsta Fischera, poukázal na nedávný Sartrův mírový projev v Moskvě, jehož součástí byla výzva k odzbrojení díla Franze Kafky, a naznačil jako poněkud ostudné pro českou germanistiku, že se s Kafkovým dílem dosud nedokázala vyrovnat. Zdůraznil jsem potřebu podívat se na Kafkovo dílo z místa, kde se narodil, zdůraznil jsem zájem St.K.Neumanna o jeho dílo, projevený otištěním *Topiče* v časopise *Červen*. Nevím, zda jsem mluvil jako Jan Zlatoústý, ale má slova vyvolala kladnou odezvu.



Jediný, kdo byl zásadně proti konání konference, byl Eduard Goldstücker, který po pravici Reimana doplňoval s Aloisem Hofmanem předsednictvo této schůze. Goldstückerův argument byl prostý: nemůžeme si dovolit přijít na konferenci s mezinárodní účastí, dokud si my, čeští marxisté, nevytvoříme vlastní názor na Kafkovo dílo. Neboť Kafku mohou správně interpretovat pouze ti, kteří znají atmosféru Prahy, kteří znají její složitou národnostní a sociální strukturu. Bylo by tedy nevhodné přijít nyní na mezinárodní forum a nemít interně vyjasněn náš vztah k tomuto velkému spisovateli. Přihlásil jsem se o slovo a Goldstückerovi oponoval. Za prvé jsem zdůraznil, že se náš názor může vykrystalizovat pouze ve střetnutí s názory druhých. Za druhé jsem se pokusil vyvrátit Goldstückerovu tezi, že Kafku může pochopit pouze ten, kdo zná Prahu, sdělením, že nejhrolivějšími čtenáři díla Franze Kafky podle tehdy dostupných pramenů jsou Japonci, kteří o Praze vědí s promínutím starou belu. Připomněl jsem, že sociologický přístup k umění Hyppolita Taina a jeho pozdějších marxistických vulgarizátorů je, jak doufám, už překonán a že tedy právě mezinárodní střetnutí kafkologů může nám pomoci najít cestu k pohledu na dílo Kafky. Reiman dal hlasovat. Shromáždění českých germanistů myšlenku konference přijalo a Reiman slíbil, že o tomto rozhodnutí bude neprodleně informovat předsednictvo Akademie. Poté se rozvinula ještě diskuse o tom, koho pozvat. Jmenoval jsem Fischera a Garaudyho, ale současně jsem vyslovil také jméno Maxe Broda. Bylo by zahanbující, kdybychom nepozvali muže, který nejen stál Kafkovi po boku, ale který jeho dílo zachránil před zničením a který má, a to jsem zdůraznil, neopominutelné zásluhy o světové rozšíření české kultury, jmenovitě díla Leoše Janáčka. Max Brod byl v té době především oštemployán jako sionista žijící v Izraeli, a to byl tehdy kámen úrazu. Reiman se ujal té nepříjemné úlohy, jak z pozvání Broda vybruslit. Byl „v zásadě“ pro a bylo by jistě, jak podotkl, zajímavé se s Brodem setkat. Ovšem prostředky Akademie jsou omezené a těžko bychom našli možnost úhrady jeho cesty a pobytu. To byla nahrávka na smeč.

*„Jsem s Maxem Brodem v písemném styku a vím, že je každé jaro v Evropě, kde na různých univerzitách přednáší. Jistě pro něj nebude problém koupit si dejme tomu z Frankfurtu jízdenku do Prahy a zpět. A pokud jde o jeho pobyt v Praze, rád mu poskytnu přístřeší ve svém dosti velkém bytě na Vinohradech.“*

Byla to přirozeně drzost, ale můj návrh byl vzat na vědomí, a světe div se, Max Brod byl skutečně na liblickou konferenci oficiálně pozván. Že nepřijel, bylo jeho rozhodnutí, které oznámil Svazu spisovatelů jako



spolupořadatelé konference dopisem. Ten byl také v rámci uvítání zahraničních účastníků na konferenci čten a je součástí knižně vydaného protokolu.

*„Děkuji velice za Vaše ...srdečné pozvání na konferenci o díle mého nejlepšího přítele Franze Kafky...Bohužel můj zdravotní stav není docela uspokojivý a z tohoto důvodu nemohu se tentokrát do Prahy dostavit...Zrovna 27. května jsou moje 79. narozeniny, ke kterým se chystají nějaké slavnosti. Nemohu při nich být nepřítomen.“* Ostatně o rok později do Prahy přijel a byl také s patřičnými poctami v Praze přijat. Jeho vystoupení v Památníku českého písemnictví se stalo nezapomenutelným zážitkem.

O tom, jak byla liblická konference organizována, může podat své svědectví František Kautman, který se stal členem přípravné komise. Ta byla složena z lidí, kteří tehdy pracovali v nějaké vědecké instituci. Kautman byl v té době pracovníkem ústavu, který je pořadatelem této konference. Druhým členem byl profesor Goldstücker. O dalších členech nevím. Víím však, že do příprav zasáhl Chruščovův projev, v němž se to běhalo ruskými břízami a černalo mraky, z kterých hrozila vzniknout velká bouřka. Zdálo se, že z konference nic nebude. Komise, jak

1 Franz Kafka. Liblická konference. Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1963, str. 11-12.



mi hlásil Kautman, se přestala scházet. A pak najednou se cosi v politickém zákulisí začalo odehrávat. Co to všechno bylo, dá se dnes jen uhadovat. Zdá se, že tehdy vznikla v nejvyšším stranickém vedení potřeba se nějak od ominózního Chruščovova projevu distancovat. Jedním z Novotného poradců se stal tehdejší rektor Karlovy univerzity Jaroslav Kladiva, muž rozvážný, historik liberálnějšího pohledu na kulturu, autor prvního většího díla o poválečné kultuře a pozdější přítel a životopisec Bohumila Hrabala. Snad v tom sehrála roli i náhoda – Kladiva byl Novotného spoluvězeň z Mauthausenu a měl k Novotnému z té doby otevřené dveře. Navíc za Kladivou stála velká část liberálně naladěných intelektuálů. Výsledkem bylo, že se stranické vedení rozhodlo od sovětského kurzu distancovat a dát tak najevo určitou samostatnost. Toto téma se také výborně hodilo, aby se stalo rudým šátkem vůči Ulbrichtovu režimu. Novotný začínal mít už dost dohlížitelského a špiclovského systému, který Ulbricht nad československým vedením zavedl. Politické nezbytnosti se musel v této chvíli podrobit i Ladislav Štoll, který dokonce, jak se zdá, dostal za úkol jako člen prezidia Akademie konferenci o Kafkovi prosadit.

Ten také stál na dvoře liblického zámku, když tam dorazil autobus s účastníky konference a hostitelsky jim nabízel svou ruku. Vyhnul jsem se mu obloukem. Raději jsem se šel pozdravit s Fischerem a jeho ženou Lou, která později způsobila v zákulisí konference malý skandál. Vyčetla totiž Anně Seghersové, že jako jediná významná spisovatelka v NDR podepsala zdravici k narozeninám Waltera Ulbrichta. Dámy se znaly z dávných let, možná také z exilu – Seghersová žila v Mexiku, Lou v Hollywoodu se svým prvním manželem Hansem Eislerem, hudebním skladatelem, který se stal později autorem hudby ke státní hymně NDR. Seghersová se urazila a na protest se už na konferenci druhý den neukázala.

Objasnit vše, co souviselo s přípravou a realizací kafkovské konference – k tomu bude zapotřebí podívat se do archivů a pokusit se rekonstruovat, jaké byly politické motivy při rozhodování o této události, která se stala – a to jistě ani Kautmanovi ani mě tehdy netanulo na mysli – zlomovou událostí ve vývoji československé kulturní politiky. Napsal jsem, že po kafkovské konferenci bylo načas v kultuře takřka vše dovoleno.<sup>2</sup> Od této chvíle bylo jasné, že nejde o problém literární interpretace Kafky, ale o popis našeho světa jako kafkovské situace s cílem tehdejší náš svět nejen vyložit, nýbrž i změnit. Nebyla jistě

2 A. Kusák: *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Torst, Praha 1998, str.9.

náhoda, že jeden z nejhlubších referátů na konferenci nepronесl ani literární historik ani germanista, ale filosof Ivan Sviták. Jeho výrok, že **„moderní spisovatel musí být filosofem, ať chce nebo nechce“**<sup>3</sup> se stal výzvou k hledání pravdy pro celou československou kulturu té doby. Ale to už jsem u hodnocení, a já chtěl těchto pár vět věnovat pouze rozpomínání.

Přesto přese všechno bych chtěl skromně upozornit, že by se kafkovská konference neměla hodnotit sudidly politiky, jak se o to záhy po jejím konání pokusili ideologové bývalé NDR a později také normalizátoři po roce 1968, kteří ji hodnotili jako výhybku vedoucí k jimi proklínanému Pražskému jaru. Politicky ji hodnotit se však před časem nešťastně pokusil také Václav Klaus ve svém příspěvku v *Lidových novinách*, v němž tvrdil, že konference o Kafkovi byla kompromisem s mocí a že cena „pro ty, kteří ...organizovali konferenci o Kafkovi, byla vysoká, ...a proto neúnosná.“<sup>4</sup> Mou odpověď na toto tvrzení nalezne čtenář ve stejném listě.<sup>5</sup> Historikům české kultury zůstane tak problém přesnějšího zařazení kafkovské konference do kulturních dějin jako naléhavý úkol do budoucnosti.

3 F. Kafka, str. 86 (podtrhl I.S.).

4 V. Klaus: Na okraj výročí Franze Kafky. Lidové noviny, 30.5.1994.

5 A. Kusák: Franz Kafka a Václav Klaus. Lidové noviny, 9.6.1994.



Michal Bauer

## PŘÍPRAVA V. SJEZDU SČSS NA ZÁKLADĚ JEDNÁNÍ VEDENÍ SEKRETARIÁTU SČSS V LETECH 1968-69

**J**ednou z částí Svazu československých spisovatelů bylo vedení sekretariátu. Od ledna 1968 do května 1969 se konalo 37 jeho schůzí, na nichž se projednávaly organizační záležitosti Svazu spisovatelů, mimo jiné příprava V. sjezdu SČSS. Na tyto schůze navazovaly schůze sekretariátu Svazu českých spisovatelů, jichž se od června 1969 do prosince 1970 konalo 32. Usnesení z těchto jednání vedení sekretariátu SČSS i sekretariátu SČS jsou uložena v LA PNP. Bohužel materiály ze zasedání či schůzí dalších částí obou spisovatelských organizací v archivu chybějí. Proto vycházím v otázce přípravy V. sjezdu SČSS ze zmíněných usnesení. Důležité je i to, že přípravou tohoto sjezdu bylo pověřeno předsednictvo ÚV SČSS a právě vedení sekretariátu SČSS.

Podle stanov Svazu československých spisovatelů, přijatých při vzniku této organizace v roce 1949, se sjezd SČSS měl konat každé tři roky. Ačkoli se IV. sjezd konal v červnu 1967, zprávy o tom, že je nutné uspořádat další sjezd, se objevily již na jaře 1968. Dne 22. dubna 1968 se poprvé sešla rehabilitační komise; jejím předsedou byl Jaroslav Seifert. Na této první schůzi navrhla komise, „*aby s pomocí Českého literárního fondu pracovníci Ústavu pro českou literaturu nebo Památníku národního písemnictví vypracovali analýzu z oblasti literatury a Svazu čs. spisovatelů za posledních 20 let, která by byla předložena V. sjezdu SČSS*“<sup>1</sup>. Zde se poprvé v usneseních ze schůzí vedení sekre-

1 Usnesení 9. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 26. a 29. dubna 1968, s. 10. Podobná formulace se nachází i ve zprávě týdeníku SČSS: *Náprava křivd. Literární listy 1* [Literární noviny 17], 1968, č. 10, s. 2.

Jen na okraj poznamenávám, že představy o rozsahu práce rehabilitační komise byly v samém počátku její existence patrně velmi mírné, neboť v usnesení je uvedeno shrnutí zprávy, v němž stojí, že „jednotlivé případy zpracovává komise do nejbližší schůze české části ÚV SČSS na Dobříši“. Ve zmíněné zprávě *Náprava křivd* se píše o tom, že první část práce chce komise skončit do 31. května.

Na 4. schůzi rehabilitační komise se o analýze situace v české literatuře a činnosti SČSS za posledních dvacet let opět hovořilo. Komise se měla znovu sejit v září 1968, aby zkontrolovala přípravu této sjezdové zprávy.

*Napravují minulost. Literární listy 1*, [Literární noviny 17] 1968, č. 18, s. 2.

První zmínku o svolání V. sjezdu ve svých memoárech posouvá A. C. Nor zhruba o měsíc později: „Už někdy v květnu se výbor Svazu, jak

tariátu SČSS píše o V. sjezdu této spisovatelské organizace. Počátkem června 1968 navrhol vedení sekretariátu termín pro svolání V. sjezdu spisovatelů: sjezd se měl konat ve dnech 19. až 21. listopadu 1968. Tento termín měl být ještě projednán s vedením Svazu slovenských spisovatelů, navržen k vyjádření všem členům předsednictva ÚV SČSS a zkoordinován s možnostmi zajištění sálu v Praze. Veřejně měl být oznámen nejpозději v polovině června.<sup>2</sup>

V průběhu června, července a ještě části srpna 1968 se - na všech čtyřech následujících schůzích vedení sekretariátu SČSS - projednával stav příprav V. sjezdu. (Mezi 15. a 16. schůzí byla více než šestitýdenní přestávka, neboť nedlouho po 15. schůzi došlo k okupaci Československa zahraničními vojsky; do té doby se konaly dvě schůze během jednoho měsíce. 15. schůze proběhla 12. srpna 1968 a 16. schůze až 27. a 30. září 1968.) Vedení sekretariátu doporučilo koncem června ustavit stanovovou komisi ve složení: předseda Ivan Kříž, tajemník J. S. Kupka a členové K. Ptáčník, A. Brousek, J. Vladislav, A. Lustig, M. Uhde, L. Hradský. Navíc měl být přizván ještě jeden člen za Kruh nezávislých spisovatelů. Na tuto část navazovalo projednávání zprávy o organizačních přípravách sjezdu.<sup>3</sup> Na další schůzi souhlasilo vedení sekretariátu s Alexandrem Klimentem jako členem stanovové komise SČSS, kterého navrhl Kruh nezávislých spisovatelů.<sup>4</sup>

oznámí v Informacích, obíral svoláním pátého sjezdu.“ Dále sice A. C. Nor správně uvádí některá data, jiná však nezmiňuje a navíc zaměňuje V. sjezd SČSS s ustavujícím sjezdem SČS v červnu 1969. Srv.: A. C. Nor: Život nebyl sen (2 [Záznam o životě českého spisovatele]. Brno, Atlantis 1994, s. 988 ad.

A. C. Nor je jediný z autorů neznámějších memoárů, který zaměřuje V. sjezd SČSS a ustavující sjezd SČS (srv. např. Paměti 1945-1972 Václava Černého nebo knihu Děkovačka bez pugétu od Adolfa Branalda). Činí to i přesto, že šlo o dva samostatné sjezdy.

Dne 29. března 1968 se poprvé po IV. sjezdu SČSS sešla plenární schůze české části Svazu. V diskusi se zde objevily požadavky konat další sjezd: A. C. Nor požadoval mimořádný sjezd a Václav Havel navrhl rovněž konání mimořádného sjezdu, neboť chtěl řešit otázky struktury SČSS, demokratizace stanov, nevhodné přijímání nových členů apod.

Poprvé po sjezdu. Literární listy 1 (Literární noviny 17), 1968, č. 6, s. 8.

Termín pořádání sjezdu byl posunut na zasedání ÚV SČSS, které se konalo 17. a 18. dubna 1968 v Brně. Zde bylo usneseno, že V. sjezd spisovatelů bude svolán do Prahy na podzim 1968. Jeho přípravou bylo pověřeno předsednictvo a vedení sekretariátu Svazu.

Budou Lidové noviny. Literární listy 1 (Literární noviny 17), 1968, č. 9, s. 2.

2 Usnesení 11. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 4. června 1968, s. 1.

3 Usnesení 12. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 25. června 1968, s. 1.

4 Usnesení 13. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 10. července 1968, s. 1.

Kruh nezávislých spisovatelů se sešel 6. června 1968 na druhé plenární schůzi, na níž bylo mj. rozhodnuto, že třetí plenární schůze Kruhu



Ve druhé polovině července došlo ke změně termínu konání sjezdu. Česká část předsednictva ÚV SČSS doporučila uspořádat V. sjezd už v říjnu 1968. Definitivní termín měl být stanoven podle možnosti ubytování delegátů sjezdu v Praze nebo v některém jiném městě. Vlastimil Maršíček byl pověřen jednáním se Svazem slovenských spisovatelů a měl dohodnout souhlas slovenské strany s konáním sjezdu v říjnu. Kromě toho bylo na schůzi české části předsednictva ÚV SČSS rozhodnuto, aby byla stanovová komise rozšířena ještě o Jana Procházku a Václava Havla; vedení sekretariátu SČSS s tím souhlasilo. I nadále probíhaly přípravy organizačního zabezpečení sjezdu.<sup>5</sup>

Na poslední schůzi před srpnovou okupací se hovořilo o předběžném termínu konání V. sjezdu SČSS - byl to 14. říjen 1968. E. Goldstücker, J. Procházka a V. Pelikán měli projednat všechny v té době ještě nevyjasněné otázky se Svazem slovenských spisovatelů. Detailní vypracování stanov mělo být zadáno dvěma právníkům a jejich návrh měl být hotov do konce srpna 1968. Václav Pelikán měl jménem vedení sekretariátu požádat výbor stranické organizace SČSS o projednání příprav sjezdu.<sup>6</sup>

Následující zmínky o V. sjezdu SČSS na schůzích vedení sekretariátu vypadaly jinak. Další jednání se už týkají vzniku Svazu českých spisovatelů. Nejprve se uvažovalo o tom, že se do konce ledna 1969 bude konat sjezd SČSS ve dvou částech v Praze a v Bratislavě a zde dojde k přeměně v ustavující konferenci Svazu českých spisovatelů a Svazu slovenských spisovatelů. (Je třeba ovšem připomenout, že slovenští spisovatelé v té době svou organizaci měli, takže vedle Svazu československých spisovatelů existoval rovněž Svaz slovenských spisovatelů, resp. Zváz slovenských spisovateľov.) Kromě toho byli J. S. Kupka, P. Pujman, V. Pelikán a V. Kocourek (posledně jmenovaný jako zástupce nakladatelství Čs. spisovatel) pověřeni vypracováním dohody o spolupráci budoucích národních svazů.<sup>7</sup> Od listopadu 1968 se zde

bude počátkem září 1968 a „bude se zabývat přípravou 5. sjezdu SČSS“.

J. V.: Kruh nezávislých spisovatelů. Literární listy 1 [Literární noviny 17], 1968, č. 16, s. 2.

5 Usnesení 14. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 23. července 1968, s. 1-2.

6 Říjnovém termínu se píše rovněž v Prohlášení Kruhu nezávislých spisovatelů, které bylo schváleno na plenární schůzi Kruhu 6. června 1968. Na sjezdu mělo dojít podle představ členů Kruhu k přeměně Svazu v nezávislou zájmovou, demokratickou, dělnou a nebyrokratickou organizaci.

Prohlášení Kruhu nezávislých spisovatelů. Literární listy 1 [Literární noviny 17], 1968, č. 19, s. 3 a 7.

6 Usnesení 15. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 12. srpna 1968, s. 1-2.

7 Usnesení 22. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané 27. listopadu 1968, s. 1.

tedy uvažovalo o sjezdu, který se změnil v ustavující konferenci dvou samostatných organizací. O týden později se již hovořilo pouze o ustavující konferenci: Pavel Kohout se pokusil svou iniciativou urychlit práci na návrhu nových stanov, a dále se jednalo se slovenskými spisovateli.<sup>8</sup> Další akce směřovaly k co nejrychlejší přípravě ustavující konference Českého svazu spisovatelů, jak se tehdy označovala budoucí organizace: šlo o schůzi členských aktivů a členské, stanovové, volební a rehabilitační komise na přelomu prosince 1968 a ledna 1969. Rovněž pokračovalo jednání se Svazem slovenských spisovatelů, který měl v prosinci 1969 nové vedení. To bylo pozváno do Prahy na schůzku s vedením SČSS.<sup>9</sup>

Další činnost vedení sekretariátu SČSS se soustředila především na přípravu ustavující konference Českého svazu spisovatelů: na 3. ledna 1969 byla svolána přípravná volební komise k vypracování návrhu volebního řádu, v době od 6. do 9. ledna členské aktivity v Praze, Brně a Ostravě, na 7. ledna bylo pozváno vedení Svazu slovenských spisovatelů do Prahy, v době od 13. do 16. ledna schůze stanovové, přípravné volební, rehabilitační a členské komise do Prahy, na 22. a 23. ledna byla svolána česká část ÚV SČSS do Prahy, aby jednala o přípravě ustavující konference Českého svazu spisovatelů.<sup>10</sup>

O federativním uspořádání spisovatelské organizace v Čechách a na Slovensku se ovšem jednalo již na zasedání české části ÚV SČSS 28. května 1968.

Zpráva o zasedání české části ÚV SČSS. Literární listy 1 (Literární noviny 17), 1968, č. 15, s. 2.

Na tomto zasedání bylo přijato prohlášení, v němž se mimo jiné praví, že česká část ÚV SČSS „chce ve spolupráci se Svazem slovenských spisovatelů připravit V. sjezd všech spisovatelů naší republiky tak, aby na něm mohly vzniknout dva svazy vzájemně na sobě nezávislé v oblasti vnitřní, oblasti zahraničních styků i po stránce ekonomické“.

Prohlášení české části ÚV Svazu čs. spisovatelů k federalizaci. Literární listy 1 (Literární noviny 17), 1968, č. 15, s. 3.

Účastníci slavnostní schůze ÚV SČSS, která proběhla 23. října 1968 v Bratislavě, se vyslovili pro „federalizování dosavadního Svazu československých spisovatelů na samostatný Svaz českých spisovatelů a samostatný Svaz slovenských spisovatelů“.

Prohlášení k federalizaci SČSS. Listy 1, 1968, č. 2, s. 5.

Závěry z bratislavské schůze ÚV SČSS byly upřesňovány na jednání české části předsednictva ÚV SČSS, jež se sešlo 13. listopadu 1968 za předsednictví Jaroslava Seiferta v Praze. Hovořilo se zde mj. o přípravě ustavující konference Svazu českých spisovatelů.

Ze Svazu spisovatelů. Listy 1, 1968, č. 3, s. 2.

Přípravy ustavující konference SČS pokračovaly dále, např. na další schůzi české části ÚV SČSS 21. listopadu 1968.

Příprava konference spisovatelů. Listy 1, 1968, č. 4, s. 2.

8 Usnesení 23. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 4. prosince 1968, s. 2.

9 Usnesení 24. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 19. prosince 1968, s. 1-2.

10 Usnesení 25. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 28. 12. 1968, s. 1-2.

Delegace Svazu slovenských spisovatelů byla 14. ledna 1969 na pozvání české části předsednictva ÚV SČSS v Praze: jednalo se





## Arnošt Lustig v 60. letech

foto: Pavel Vácha

V únoru 1969 se znovu na schůzi vedení sekretariátu hovoří o přípravě sjezdu SČSS a přípravě chystané federalizace na Svaz českých spisovatelů a Svaz slovenských spisovatelů, včetně otázek vzájemné spolupráce.<sup>11</sup> Opět se tedy uvažovalo o celostátním sjezdu SČSS a ustavující konferenci SČS.<sup>12</sup> Sjezd byl připravován do Bratislavy: z dálnopisu Svazu slovenských spisovatelů vyplývalo, že to mělo být v aule Vysoké školy technické v sobotu nebo neděli. Vzhledem k jarním

o připravované federalizaci SČSS, o přípravách spisovatelského sjezdu apod.

Spisovatelé federalizují. Listy 2, 1969, č. 3, s. 2.

16. ledna 1969 se sešla rehabilitační komise, která k tomuto datu „skončila projednávání individuálních případů a usnesla se vypracovat o nich celkovou zprávu pro připravovaný spisovatelský sjezd“.

Ó Syndikátu a jiném. Listy 2, 1969, č. 3, s. 2.

11 Usnesení 28. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 3. února 1969, s. 1.

22., 23. a 28. ledna 1969 zasedala česká část ÚV SČSS, kde byly projednávány přípravy sjezdu českých a slovenských spisovatelů a ustavení Svazu českých spisovatelů.

Zasedali čeští spisovatelé. Listy 2, 1969, č. 5, s. 2.

12 Usnesení 30. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 20. února 1969, s. 1.

V této době, v únoru 1969, byly svolány sjezdy dalších organizací: filmových a televizních umělců, vědeckých pracovníků nebo skladatelů.

školním prázdninám a k velikonočním svátkům bylo stanoveno datum 12. dubna 1969 (byla to sobota).<sup>13</sup> Vedení sekretariátu SČSS i sekretariát Svazu slovenských spisovatelů rozhodly v první polovině března svolat na 1. dubna 1969 do Prahy plénum ÚV SČSS k poslední kontrole příprav celostátního sjezdu SČSS v Bratislavě. Kromě toho bylo rozhodnuto, že ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů se bude konat 21. dubna v zasedací síni pražské radnice. Nemělo již jít o konferenci, nýbrž o sjezd a navíc o sjezd samostatný. Tedy nikoli o přeměnu celostátního sjezdu SČSS v ustavující konferenci či sjezdu dvou národních spisovatelských organizací. Měly se tak konat dva samostatné sjezdy: celostátní sjezd SČSS, který ovšem už nebyl označován jako pátý, a ustavující sjezd SČS. O zahájení celostátního sjezdu byl požádán Eduard Goldstücker (ten pobýval sice v té době už mimo republiku, ale v době předpokládaného konání sjezdu v Československu byl), dále byl vypracován návrh na pozvání hostů, vedoucím oddělení sekretariátu, předsedovi překladatelské sekce a tajemníkům komisi bylo uloženo, aby připravili zprávu o činnosti SČSS, která měla být přednesena na celostátním sjezdu v Bratislavě. Za tento úkol odpovídali F. Vrba, V. Maršíček, J. S. Kupka, P. Pujman, V. Pelikán a L. Hradský. Rovněž bylo doporučeno, aby bylo v úvodním slově na celostátním sjezdu SČSS připomenuto 20. výročí vzniku SČSS (bylo schváleno, aby na slavnostním večeru v Klubu SČSS byla všem zaměstnancům SČSS vyplacena odměna za dobré pracovní výsledky ve výši měsíčního platu).<sup>14</sup>

Na následující schůzi vedení sekretariátu na samém konci března 1969 proběhla další kontrola organizačních příprav celostátního sjezdu: opět bylo doporučeno, aby sjezd zahájil předseda SČSS Eduard Goldstücker, poté měl následovat pozdravný projev Jaroslava

13 Usnesení 31. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 24. února 1969, s. 1.

Celostátní sjezd se měl ovšem původně konat v druhé polovině března 1969 v Bratislavě, jak to vyplývá ze 7. plenární schůze ÚV SČSS, která se sešla 6. února. Bratislava byla zvolena v době, kdy federalizační požadavky Slováků stále rostly. „V nynější kulturně politické situaci považuje vrcholný spisovatelský orgán hlavní město Slovenska za zvláště významné místo, v němž by mohla být vyjádřena a zdůrazněna nutnost české a slovenské vzájemnosti.“ Přesto měl být i nadále zachován Svaz československých spisovatelů. Po celostátním sjezdu se měly konat konference v Praze a Bratislavě, na nichž měly být ustaveny Svaz českých spisovatelů a Svaz slovenských spisovatelů.

Zasedal ústřední výbor SČSS. Listy 2, 1969, č. 6, s. 2.

Na zasedání české části ÚV SČSS 27. února 1969 bylo po dohodě s výborem Svazu slovenských spisovatelů rozhodnuto konat sjezd SČSS 12. dubna. „Do týdne po celostátním sjezdu se bude v Praze konat ustavující sjezd Českého svazu spisovatelů...“

Zpráva o zasedání ÚV SČSS. Listy 2, 1969, č. 9, s. 2.

14 Usnesení 32. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 11. března 1969, s. 1 a 3-4.



Seiferta. Odpolední jednání měl řídit úřadující člen předsednictva František Vrba, který měl přednést zprávu o činnosti SČSS mezi IV. a V. sjezdem (po více než půl roce se zde znovu hovoří o V. sjezdu SČSS). Pracovní předsednictvo sjezdu měli tvořit přítomní členové předsednictva SČSS, kteří měli být doplněni členy navrženými z pléna. Dále bylo navrženo složení sjezdových komisí: rezoluční (K. Kosík, M. Uhde, A. Kliment, tajemník P. Pujman a další dva členové z pléna), stanovové (I. Kříž, L. Hradský, V. Havel, K. Ptáčník, J. Vladislav, tajemník J. S. Kupka a opět další dva členové z pléna) a mandátové (F. Kožík, Z. Urbánek a jeden člen z pléna). F. Vrba a V. Maršíček měli zkontrolovat účast českých členů na celostátním sjezdu v Bratislavě a podle potřeby zainteresovat k účasti další významné členy Svazu. Vedení sekretariátu ještě doporučilo, aby v diskusi na sjezdu SČSS vystoupili mj. K. Kosík, J. Hanzelka, M. Kundera, J. Brabec, J. Skácel, M. Jungmann, V. Havel, A. Kliment (v zápisech je téměř výlučně uváděna podoba Klimentiev, nikoli pseudonym Kliment), L. Vaculík, V. Černý. Dále bylo stanoveno, aby protest proti urážlivému psaní zahraničního tisku o SČSS a o českých a slovenských spisovatelích byl předložen celostátnímu sjezdu (šlo především o články v sovětských periodikách *Literaturnaja gazeta* nebo *Pravda*, které útočily proti SČSS a některým jeho členům, Procházkovi, Goldstückerovi a dalším).<sup>15</sup> Sjezd SČSS byl sice připravován intenzivně, ale nikdy se nesešel. Den po něm, 13. dubna 1969, se měla konat mimořádná konference Svazu slovenských spisovatelů, avšak byla odložena „na neurčito“<sup>16</sup>. Přípravy ustavujícího sjezdu Svazu českých spisovatelů pokračovaly i po datu původně stanoveném pro konání tohoto sjezdu. Dne 29. dubna 1969 se sešla poprvé komise pro vypracování návrhu programu činnosti SČS (byla jmenována českou částí ÚV SČSS 22. dubna 1969). V dubnu 1969 byl pro konání

<sup>15</sup> Usnesení 33. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 31. března 1969, s. 1-2.

<sup>16</sup> Usnesení 34. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 11. dubna 1969, s. 2.

Ještě 3. dubna 1969 byl v *Listech* otištěn článek K. Bednaře Hrst poznámek před sjezdem (*Listy* 2, 1969, č. 13, s. 9).

V *Listech* ze 17. dubna 1969 je ke zrušení sjezdu SČSS krátká zpráva: „ÚV SČSS hodnotí zřivou ve své české a slovenské části poslední přípravy celostátního sjezdu čs. spisovatelů, který se měl konat 12. dubna 1969 v Bratislavě, a dospěl k názoru, že jednání tohoto sjezdu v současné politické situaci by nemohlo splnit své poslání. Proto se celostátní sjezd spisovatelů odkládá. Pokud jde o ustavující sjezd Svazu českých spisovatelů, rozhodla česká část ÚV SČSS na svém zasedání dne 9. 4. 1969 v Praze odsunout jej z původně plánovaného termínu 22. dubna na pozdější dobu. Slovenská část ÚV SČSS a výbor Svazu slovenských spisovatelů jsou toho názoru, že část příčin, pro které se nemůže svolat celostátní sjezd spisovatelů, se vztahuje i na svolání národních sjezdů.“

Zasedal ÚV SČSS. *Listy* 2, 1969, č. 15, s. 2.

sjezdu SČS zajištěn sál v Kulturním domě dopravy a spojů v Praze - Vinohradech. Sjezd SČS se zde měl konat 26. a 27. května 1969.<sup>17</sup> Na schůzi vedení sekretariátu SČSS dne 12. května 1969 pokračovalo rozdělování referátů pro zasedání české části ÚV SČSS. Referáty se týkaly příprav ustavujícího sjezdu SČS: byly to programové zásady SČS (referát měla J. Smetanová), organizační zpráva (V. Maršíček), návrh kandidátky (F. Vrba), otázka stanov (J. S. Kupka), volební řád (V. Maršíček), členské záležitosti (J. S. Kupka).<sup>18</sup>

Ustavující sjezd SČS proběhl o něco později, 10. června 1969, a jinde, v pražském Radiopaláci.<sup>19</sup> O rok později byl zrušen Svaz československých spisovatelů. Federální ministerstvo vnitra adresovalo této organizaci přípis ze dne 25. května 1970 čj. SV-539/40-70, který se týkal „zániku a z toho vyplývající majetkové likvidace Svazu československých spisovatelů“<sup>20</sup>. Další korespondence mezi SČSS a ministerstvem vnitra, ministerstvem kultury a odborem pro vnitřní věci NV hl. m. Prahy proběhla v červenci a srpnu 1970. Postupně došlo k tzv. delimitaci majetku SČSS, vznikl návrh Českého literárního fondu na podepsání protokolu o předání nakladatelského podniku Československý spisovatel Českému literárnímu fondu.<sup>21</sup> To byl jeden z dalších kroků při likvidaci Svazu československých spisovatelů, organizace, jejíž dvacet let existence bylo na jaře 1969 oslavováno, a za rok byla zrušena.

Stejný osud postihl také Svaz českých spisovatelů, i ten byl likvidován: poslední usnesení ze schůze sekretariátu SČS je z 1. a 2. prosince 1970. Prvním bodem jednání byla, téměř příznačně, organizace pohřbu Jana Drdy, na druhé straně byl ovšem také schválen nákup knih pro knihovnu SČS a byla schválena objednávka domácích i zahraničních časopisů pro čítárnu a sekretariát SČS. To

17 Usnesení 35. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 29. dubna 1969, s. 1.

Na 14. schůzi české části ÚV SČSS 22. dubna 1969 bylo o sjezdu SČS rozhodnuto: „V souvislosti s přípravami odloženého ustavujícího sjezdu Svazu českých spisovatelů jmenovala komisi, která připraví pro příští zasedání návrh programu činnosti tohoto svazu; současně uložila svazovému sekretariátu vypracovat zprávu o organizačním zabezpečení sjezdu, tak aby se mohl konat v plánovaném termínu.“

Česká část ÚV SČSS. Listy 2, 1969, č. 17, s. 2.

18 Usnesení 36. schůze vedení sekretariátu SČSS, konané dne 12. května 1969, s. 1-2.

19 Termín Svaz českých spisovatelů byl ovšem používán již dříve, např. pod Stanoviskem vědců, umělců a novinářů k současné situaci z 26. listopadu 1968 je mj. uveden Svaz českých spisovatelů (Listy 1, 1968, č. 5, s. 3) nebo v článku J. Vladislava Býl by Boudelaine přijat do Svazu? (Listy 2, 1969, č. 4, s. 10).

20 Usnesení 26. schůze sekretariátu SČS, konané dne 10. června 1970, s. 1.

21 Usnesení 29. schůze sekretariátu SČS, konané dne 1. září 1970, s. 1-2.



byl poslední bod této schůze.<sup>22</sup> Udržení existence Svazu českých spisovatelů, včetně jeho majetku, nebylo možné. Jedním z příkladů je i to, že sekretariát SČS vyhověl v listopadu 1970 žádosti nakladatelství Čs. spisovatel ze 4. listopadu 1970 a místnosti, které do té doby sloužily redakci časopisu *Plamen* byly dány k dispozici tomuto nakladatelství pro redakci připravovaného *Literárního měsíčníku*<sup>23</sup>, který začal vycházet až v roce 1972. Svaz českých spisovatelů, jehož předsedou byl Jaroslav Seifert, byl tedy také zlikvidován a místo něho začala vznikat nová, stejně nazvaná spisovatelská organizace, ovšem „normalizační“.

---

22 Usnesení 32. schůze sekretariátu SČS, konané dne 1. a 2. prosince 1970, s. 1-2.

23 Usnesení 31. schůze sekretariátu SČS, konané dne 17. listopadu 1970, s. 1.

Milan Jungmann

## PŘISPĚLY LITERÁRKY K SVOBODNĚJŠÍM POMĚRŮM?

**S**otvakdo by si troufl vymezit začátek jevu, jemuž říkáme „zlatá šedesátá“. Byla součástí historického procesu na celém světě. Navíc není možné považovat pro českou literaturu a umění čas „nezlatý“ za léta pro literaturu a umění ztracená: Neustalo v něm úsilí poctivých spisovatelů vytvářet umělecké hodnoty, které nebudou jen krátkodobou oslavou politického režimu. Připomenu jen Františka Hrubína, který dokázal prosadit svůj talent navzdory nepřízní osudu. I v nejtuzší období, kdy dva fanatičtí bojovníci za socialistický realismus, Jiří Taufer a Ladislav Štoll, ho měli stále na mušce, vytvořil verše pro děti, které mají dodnes patinu klasičnosti. Toto odhodlání vzdorovat nesmyslným představám vysoce postavených primitivů, bylo základním předpokladem, aby se umění osvobodilo z pout dogmatismu a schematismu.

Politická moc dobře cítila proměny v „náladě“ společnosti a snažila se jim čelit. Užila všemožných nástrojů k potlačení svobodného myšlení, ale všechny tyto akce byly vesměs neúčinné. Tvrdý zásah postihl například *Literárky* koncem roku 1959, kdy byl za trest přeložen Jaroslav Putík do oficiálního týdeníku *Kultura* a z funkce šéfredaktora odvolán Jan Pilař. Jeho nástupce, věrný soudruh Josef Rybák, zcela zklamal, podlehl liberální atmosféře *Literárek* a redakce jela dál postaru, i když Rybák byl kámen na jejím krku, táhl je stále do kalnějších vod. Brzy bylo zřejmé, že *Literárky* ani v čele s tak oddaným vykonavatelem stranické politiky se zcela nekonformují. Aktivní roli hráli mladší spisovatelé v čele s Jiřím Štolou. Poté co nastoupil jako šéfredaktor do *Literárek*, okamžitě se do nich vrátil odbojný kritický duch. A je příznačné, že proměny, jež vedly k větší svobodě, se neprosazovaly na poli publicistickém, v přímé kritice politiky, ale v literární kritice.

Prvním utkáním dvou rozdílných názorů byla diskuse o „verši pro kočku“, kterou vyvolal článek Jiřího Gruši, kritizující Nezvalův *Zpěv míru* a v podstatě celou jeho poetiku poválečného období. Reagoval tím na článek mladého básníka Jiřího Medka, který v *Plameni* vyjádřil obavy, aby se Stalinovo jméno v nějaké básnické skladbě nestalo záminkou k repetici cenzurních zásahů. To si vynutilo bezohledné nastavení





**Miroslav Petříček,  
Jan Petrmichl,  
Milan Jungmann,  
Jiří Brabec**

foto: archiv

zrcadla Nezvalovi, této vůdčí básnické osobnosti komunistické víry. Bouřlivá diskuse se zákonitě proměnila v kritiku politiky, která zavírala oči před krutostmi a podlostmi, jež v SSSR rozpoutal „milovaný otec národů“. Poprvé tu bylo otevřeně zformulováno dilema komunistů v dobách první republiky, kteří v zájmu strany a přátelství se Sovětským svazem mlčeli ke krutovládě diktátorské moci. Jakýkoli náznak nespokojenosti s touto politikou byl tehdy okamžitě prohlášen za zrádovství a tvrdě ztrestán. Na materiálu poezie byla odhalena faleš komunistické ideologie. Diskuse svou aktuálností a do té doby neslýchaně odvážnými otázkami rozbouřila hladinu i v té části společnosti, které byly vzdáleny politické spory, dala příležitost odhalit charakterovou pokleslost „vždy věrných“, jejichž prototypem se stal ostravský novinář F. J. Kolár, posléze trapný exemplář po kariéře bažičího nýmanda, manžela známé spisovatelky socialistickorealistických románů. Po této diskusi, kterou vyvolaly v život vysloveně básnické otázky, už nebylo možné omlouvat lidsky trapné činy tím, že se takto zachraňovalo cosi velkého a vznešeného. V této diskusi utrpěla stranická kulturní politika první zcela evidentní porážku a znejistila „věrné kádry“, lidi, kteří svou uměleckou pověst budovali spíš na politické služebnosti než na tvůrčích činech. Hájkové, Skálové a jim podobné samospasitelské typy začali ztrácet svou jistotu, uvědomili si, že stranická záštita už nikoho neochrání před blamáží, že pravda se dříve či později prosadí, že je přece jen mocnější než cenzurní praktiky, které

dovedou udělat z černého bílé. Byla to důležitá epizoda v zápase o svobodné myšlení.

Neméně potřebné bylo vyčistit terén na poli literární teorie a historie. Po celá padesátá léta představoval zde nedotknutelnou autoritu Ladislav Štoll, posléze akademik. Měl tížádnost dirigovat literární proces, známkovat vznikající díla a cítil se být stranickým soudcem veškerých literárních dějin, v nichž viděl dva proudy - zpátečnický a pokrokový. Jeho přednáška, vydaná vzápětí knižně, *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii*, odsoudila tzv. subjektivistickou poezii, kterou mu představovala zejména poezie Františka Halase, a za vzor ideově správné poezie určil fanatický dogmatik dílo St. K. Neumanna. Nevynechal jedinou příležitost, aby tento svůj názor vnutil mladé kritické generaci. Svým myšlenkovým primitivismem, který vydával za stranicky posvěcený, ohrožoval zdravý vývoj veškeré literatury. Za rozhodující pro posuzování literárních jevů považoval ideologický zřetel, proto odmítal s nesmírnou vehemencí strukturalismus, který považoval za idealistickou metodu, jež není schopna postihnout základní problémy tvorby. Aktivizoval se zejména v šedesátých letech, kdy pozoroval, jak ožívá v mladší generaci strukturalistické bádání a jak nabývá znovu vliv Halasova poezie. To ho podnítilo k vydání knih *Umění a ideologický boj* a *O tvar a strukturu v slovesném umění*, v nichž své literárněvědné postoje vyhrotil, aby učinil těmito tendencím přítrž. Vyprovokoval tím své názorové protivníky k polemikám, které přesvědčivě prokázaly neudržitelnost Štollovy pozice. Úkol usvědčit tohoto vědeckého šarlatána z neschopnosti vzaly na sebe *Literárky*. Starší i mladší generace literárních odborníků ve svorné shodě rozdrtila celou názorovou stavbu Štollových knih. Polemiku zahájil Robert Kalivoda, na něj navázal profesor Felix Vodička a poslední ránu zasadil Miroslav Červenka článkem *Objektivní kritéria*, když napsal: „Štollovo objektivní kritérium se... rozplývá v čirém subjektivním výběru milovaného básníka, který má vždycky pravdu... Štoll si se značnou sebejistotou přisvojuje právo kvalifikovat subjektivistickou zaslepenost těch druhých, např. Karla Teiga. Dnes však je čas zamyslet se nad subjektivistickou zaslepeností Ladislava Štolla, průhlednější o to, že nemůže procházet zdánlivou „objektivizací“ v imponantních konferencích a kampaních, v hmatatelných projevech moci...“

Evidentně poražený vůdčí zjev literárněvědného dogmatismu se s porážkou nedokázal smířit a pokusil se za pomoci známého manévru využít nekritizovatelnosti *Rudého práva* a zachovat si tak zbytek vědecké cti. Ale i tento trik byl příliš průhledný, Štollovi už prostě neby-



lo pomoci, každému, kdo se zabýval literární problematikou, bylo zjevné, že jeho prohra znamenala víc než jen jeho osobní debakl, v jeho zdrcující porážce odcházela do nenávratna celá „škola“ marxistického myšlení o literatuře, která si dělala nárok na jediné vědecké pojetí, ve skutečnosti však byla spíš povrchní publicistikou, v horším případě propagandistickým sluhovstvím. Je příznačné, že se k dědictví štolovské koncepce nehlásil nikdo ani v době tzv. normalizace.

*Literární noviny* přinejmenším těmito dvěma diskusními střety přispěly k vyjevení pravdivého stavu českého literárněvědného myšlení. Jejich příspěvek k svobodnějším poměrům se ovšem neomezoval pouze na tyto diskuse, byl mnohem početnější a inspirativnější. *Literárky* byly, jak jsem přesvědčen, orgánem, který usiloval o otevřenější kulturní poměry.

Tomáš Kubíček

## MYŠLENÍ O LITERATUŘE V PROSTŘEDÍ ČESKÝCH LITERÁRNÍCH ČASOPISŮ ŠEDESÁTÝCH LET

**N**ásledující text je třeba vnímat - spíše nežli jako soustavnější studii k navrženému tématu, pro niž tu není dostatek místa a možnost koncentrace - jako zvláštní způsob narativní procházky tím, co bychom mohli značně obecně pojmenovat myšlením o literatuře s nastavením průzoru přes literární periodika šedesátých a počátku sedmdesátých let. Chceme se soustředit především na sledování postupného utváření či rozostřování kritérií pro zkoumání literárního textu a proměnu vnímání textu. Zajímá nás krize dogmatizovaného pojetí teorie odrazu a současně její další osud. Rozsah, jenž je dán našemu vyprávění, napovídá, že půjde o značně neucelený pohled. Tato částečnost by neměla vést k přílišnému zjednodušování. To, oč se pokusíme, ať zůstane pod neustálou kuratelou vědomí ošidnosti každé činnosti, která se snaží generalizovat na základě publikovaných materiálů z doby, kdy vládla přísná cenzura či autocenzura, a zcela v duchu absurdního dramatu, to, co bylo psáno a čteno, nebylo vždy tímtéž, co bylo i myšleno. Do našich úvah zahrnujeme pouze literární texty, které vycházely v periodickém tisku a nikoli odborné monografie a studie vydávané knižně. Což může způsobit, a jistě i způsobí, další nepřesnosti v našich úvahách. Jestliže se však přes všechny zmíněné nedostatky odhodláváme k této omezené charakteristice myšlení o literatuře šedesátých let, tedy především proto, že právě literární časopisy se v šedesátých letech staly fenoménem, v němž se zřetelně zračila aktuální povaha moci a koneckonců i schopnost sebereflexe literárních souputníků.

Postupné uvolňování společenského napětí, charakteristické pro konec padesátých let, logicky vedlo i k oživení literárního života. Jedním z projevů vyjadřujících znovuobjevení možnosti polemizovat byl v průběhu šedesátých let nebývalý nárůst počtu literárních periodik. Vedle časopisů, které vycházely už v padesátých letech - tedy *Česká literatura* [ z r. 1953], brněnský *Host do domu* (1954), pražský *Plamen* (1959), ostravský *Červený květ* (1959) a samozřejmě od počátku padesátých let *Literární noviny* (1952), jsou během šedesá-



tých let postupně ohlašovány další tituly, zaměřující svoji pozornost především na literaturu a literární kritiku. V roce 1963 vychází první číslo *Kulturní tvorby*, o rok později následuje časopis *Tvář*, jehož vydávání však z důvodu příliš velké liberálnosti a konfliktnosti názorů redakce listu a jeho spolupracovníků s tím, co bylo eufemisticky nazýváno kulturní politikou strany, bylo již v následujícím roce pozastaveno. Avšak počátkem roku 1966 počet literárních titulů narůstal geometrickou řadou. Přibyl *Impuls*, *Orientace*, *Sešity pro mladou literaturu*, *Dialog*, *Divoké víno*. V samém konci šedesátých let pak začal vycházet *Index* (1968), v témže roce obnovuje svoji činnost *Tvář* a v roce 1969 se ohlašují *Texty*.

Důležité pro charakteristiku myšlení o literatuře v prostředí literárních časopisů je upozornění na roli, v jaké tato periodika byla vnímána. Více, než kdy dříve, se prohlubuje jejich pojetí jako politicko-kulturní tribuny, vyplývající z dobového nazírání na úlohu spisovatele (a potažmo literatury), jenž byl postaven do centra společnosti jako ten, který je s to ji nejenom pojmenovat, ale i proměnit. Plnou měrou se opět uplatňovala obrozenecká idea spisovatele jako národního mluvčího.

Díky oslabení bdělosti kulturních aparátčků, vyvolané nejistotou o dalším politickém vývoji v zemi, představuje první polovina šedesátých let období postupného uvolňování doposud přísně střežených ideologických pravidel výkladu textu. Literární myšlení se rozštěpuje do dvou základních směrů. První část se s hroší houževnatostí pokouší zůstat věrna tomu, co můžeme nazvat ortodoxní marxistický výklad literárního díla, jenž se pokouší roubovat na literární text prověřenou „teorii odrazu“, navracejíc se zpět k Lukácsovu pojetí, negujíc tak etapu ždanovskou. Druhá část literární kritiky se pak pokouší oprostít od kodifikovaných norem vnímání literárního díla, které vycházely z potřeb neliterárních a snaží se vyhnout schematickému hodnocení textů, zdůrazňujíc přitom stále zřetelněji a naléhavěji povahu literárního textu jako otevřeného smyslu a dohledávajíc přes ostnaté dráty a ploty současnou podobu přemýšlení o literatuře.

Počátek šedesátých let je ale ještě v zajetí schematických modelů vztahu k literárnímu dílu a autorovi. Autor a text jsou poměřováni z pozic normativního realismu, tvrdícího, že je nutné přivést spisovatele do lůna společenství, nebo alespoň, pokud je toto společenství považováno za choré, učinit jej zodpovědným za jeho léčbu. Základní směrnici kritického přístupu k textu jsou kriteria, která formuluje A. V. Lunačarskij a jež jsou otištěna v roce 1960 v *Plameni*:

„Marxistický kritik si vybírá za předmět svého studia především obsah díla, tu sociální podstatu, která se v něm odráží. Zjišťuje jeho souvislosti s těmi nebo oněmi sociálními skupinami, vliv, který na společenský život může mít sugestivní síla obsažená v díle. A pak přechází k formě především z hlediska souladu této formy s jejím základním cílem, tj. sloužit maximální výraznosti, maximálnímu „nakažení“ čtenáře daným obsahem.“ Určující tezí je pak podle Lunačarského: „Všechno, co pomáhá rozvoji a vítězství proletářské věci, je dobré, všechno, co škodí, je špatné.“ Na první pohled je zřejmé, kam tato výzva míří a kolik má společného s vnímáním literárního díla jako svébytného díla uměleckého.

Literatura v centrálně řízené kultuře má přirozeně svá nezaměnitelná poslání. „Literatura je povolána k tomu,“ píše Alexander Matuška v článku *O dobré a špatné literatuře* (Plamen 1960), „aby budila smysl pro krásu, pravdu, právo, spravedlnost. Jejimi zjevnými či tajnými pružinami jsou láska, vlast, národ země.[...] Literatura není povolána jen k tomu, aby se udržovala na úrovni požadavků lidu, ale ještě k něčemu více - je povinna rozvíjet vkus lidu, zvedat jeho požadavky, obohacovat ho novými idejemi, vést ho vpřed“. Termín lid je charakteristický pro tento způsob uvažování o literatuře. Literatura je určena lidu a službou jemu je poměřována. Široký pojem lid se však může zúžit na konkrétnější člověk, ovšem s nutným atributem socialistický, Milan Jungmann, když formuluje úkoly spisovatele, rozvažuje pak v jednašedesátém roce v Literárních novinách: „Až naši spisovatelé učiní ideu rozvitého, vnitřně bohatého socialistického člověka živoucím uměleckým typem, stane se tento hrdina rázem velkým příkladem socialistického života, neboť autor nám ho nejen postaví před oči, ale někam nás jím povede, kamsi nám bude ukazovat. Tento hrdina ovlivní naše životy, jemu se budou chtít podobat mladí lidé dneška [...] on svým bojem a chápáním života vytvoří ideál nového lidského štěstí.“

Ideový trojúhelník autor-text-čtenář upřesňuje Ivan Skála na plenáři SČSS v říjnu 1959 slovy, která jsou následně přetištěna v prvním čísle *Plamene* v roce 1960: „Nejde jen o to, aby dělník, dělnická třída, byli v socialistické literatuře jen objektem, předmětem uměleckého zobrazení, ale zároveň a především subjektem tohoto umění, jehož očima, z jehož perspektivy, z jehož zorného úhlu umělec vidí a posuzuje skutečnost v jejích souvislostech a vývoji. Abychom nezaostávali na pohledu z vnějška na stanovisku pasivního abstraktního humanismu, ale nahlíželi životní jevy a procesy z hlediska nové historické síly, z hlediska dělnické třídy, z hlediska socialistického humanismu.“ Základními pilíři,





**„... znovuobjevení možnosti polemizovat...“**

foto: Pavel Vácha

o něž může kritik opřít svou práci a které mají nahradit nedostatečné metodologické nástroje jsou tak lid, socialistický člověk, socialistický humanismus, pravda odrazu - dosažený ideál se nazývá „objektivní pravdivost kritického poznání“. Biřící literárněkritického myšlení jsou si však vědomi nebezpečí, které z takto vymezené kritiky vyplývá. Proto honem otevírají zadní vrátka, tedy spíše bránu, korigováním možného kritického názoru prostřednictvím jeho jediné správné podoby: *„zásadně by čtenář měl počítat s tím, že nemá dávat kritickému slovu větší váhu, než jakou skutečně má, že nesmí zaměňovat uměleckou kritiku s kritickým slovem samotné strany“*, tvrdí František Buriánek v článku *O kritice tvůrčí a zásadové* (Plamen II/1960), a zpřesňuje: *„Umění není oblast, kde by neplatila marxistická měřítko ideologického boje. Naopak. Platí tam a musí být zásadně uplatňována. A narušuje-li např. umělecké dílo podstatně pravdivost, vyslovuje-li myšlenky reakční, antihumánní, pak umělecká kritika musí být zároveň i kritikou stranicky odpovědnou a má z ní být vyvozován třeba i důsledek týkající se třeba i autora a jeho činnosti.“*

S neradostnými premisami vstupovala česká literatura a literární kritika do let šedesátých. Osamoceně zněla slova Jana Skácela otiš-

těná v prvním čísle *Hosta do domu* v roce 1961, kde vinšoval české kritice pro následující desetiletí „odvahu a otevřená okna“.

Když Czeslaw Milosz charakterizoval jazyk totalitního myšlení, vcelku přesně vystihl i situaci na počátku šedesátých let u nás, podle Milosze takovýto jazyk o jevech věcně neinformuje, pouze je emocionálně a jednoznačně hodnotí. Na základě takového jazyka vzniká soubor ritů, dopředu daných otázek a odpovědí, jakási uzavřená ideální realita. Ta je pak vydávána za skutečnější a pravdivější, než je empirická realita denního života.

Podobný náhled na funkci literární kritiky a potažmo literatury, jaké tu odezněly, zastává převážná většina autorů, kterým je na počátku šedesátých let umožněno publikovat. Jakýmsi vůdčím duchem této kritické školy je Ladislav Štoll. Odepřeme si však potěšení z jeho slov. Naše procházka by se mohla proměnit ve frašku, ačkoliv literární kritika Štollovy školy rozhodně fraškou nebyla a mnohem spíše by ji bylo možno nazvat kritikou denunciační. Omezme se tudíž na její nezákladnější charakteristiku. I ona vnímala literární dílo především jako komentář ke skutečnosti ve službách ideologického, třídního boje. Do skupiny předních marxistických kritiků ortodoxní ražby patřili vedle Štolla například ještě Jiří Hájek, Milan Blahynka či Vítězslav Rzonek, publikující svoje texty s větší či menší intenzitou v závislosti na zřejmosti ideologických koncepcí strany, po celé sledované desetiletí.

Jak se vyhnout tomu, aby naše procházka po literárním myšlení šedesátých let sama nenabyla rysů vítězného podupávání na mrtvolách dávno zpráchnivělých slov a průvodce nesklouzl ke generalizování frajtrů po vyhrané bitvě. Ovšem, vykládáme si zde příběh, jehož konec známe. Dokonce i zpětně ještě nahmatáváme jeho kontury. Ostatně není to tak dávný příběh. Je to příběh poskládaný ze slov, která se dnes už mohou zdát komická a hloupá, ostatně nebyla jiná ani v době svého vzniku, která však rozhodně komická a hloupá nejsou. Kam míříme tímto protimluvem? Vykládáme si zde příběh cesty kritického myšlení k literárnímu textu, do stádia, kdy se poměr mezi skutečností a textem zvrátí ve prospěch textu. Kdy smysl literárního textu bude ponechán dílu a čtenáři. Současně je to příběh o zavlečení (a snadnosti tohoto zavlečení) literárního textu do mimoliterární skutečnosti, která je mu předřazována - aniž, jak se zatím zdá, by se příliš bránil. Chápejme tedy slova, která tu před námi vstávají po třiceti letech ze svých hrobů, jako jednu podobu nás samých. Pak nám budou sloužit o to více a normativní realismus, jehož jsou signálem nás přivede až do stavu existenciálně úzkostného.



Už v dvaadesátém roce však zaznívají kacířská slova vůči schematickému pojetí literatury. A je to paradoxně na stránkách *Plamene*, proslulého dosud spíše svojí věrností marxistickému pojetí kritiky. Zdeněk Kožmín v článku *Styl a současná próza* formuluje své pojetí literatury v následující podobě: „*Styl nemůže vyrůstati toliko z věrnosti realitě, z potřeb dané látky i když roste především z těchto kořenů (...)* velký styl nevznikne ani bez bohatě diferencované autorské osobnosti, bez myslitelského přístupu k životu, bez osobité koncepce tvorby“. Kožmín tak vyslovuje požadavek „*osobitého úhlu neopakovatelného individuálního pohledu.*“

Pro *Plamen* vůbec se stává v tomto období typická určitá schizofrenie. Na jedné straně zde ještě stále obhajuje Jiří Hájek slova jako „*Vedení se stává stále více synonymem vědění. Jedním z nejdůležitějších příkazů komunistické morálky proto je otázka konkrétního vědění. Literatura neodpovídá jen na otázku, co je v životě pravdivé a správné, nýbrž i na otázku co je krásné. Pro literaturu nemůže být nic důležitějšího, než otázka podmínek lidského štěstí.*“ (*Plamen*, Zítřek začíná dnes. 1/1962). Vedle toho však začínají v časopise publikovat mladší autoři, kteří se stavějí přinejmenším nedůvěřivě ke klišé marxistické kritiky. Mezi ně patří například Josef Škvorecký, Karel Kosík, Oleg Sus, Jan Trefulka, Milan Uhde. Karel Kosík rovněž formuluje - vzhledem k dosavadnímu přemýšlení o literatuře - kategoricky odlišná kritéria vnímání literárního textu, odkazuje přitom na - ne tak dávno zavrženou a poplivanou - strukturalistickou metodu. V článku o povaze uměleckého díla (*Plamen* 12/1962) píše: „*Každé umělecké dílo má v nerozlučné jednotě dvojí charakter: je výrazem skutečnosti, ale současně vytváří skutečnost, takovou skutečnost, která neexistuje mimo dílo a před dílem, ale právě jen v díle.*“ Kosíkova slova přinášejí novou možnost přístupu k textu, který se náhle už nemusí zodpovídat stranické komisi a v němž se radikálně přehodnocují termíny pravda a skutečnost.

Nebezpečí, plynoucí z textu, jehož zodpovědnost by byla ponechána toliko jemu samému, samozřejmě zcela zřetelně vnímá i skalní marxistická kritika. Snaha zachránit co se dá a navrátit spisovateli odpovědnost, která jej doposud bezpečně svazovala, vede do ostrého boje Jana Kopeckého, jenž poměřuje znovu pravdivost literatury komunistickou morálkou, Jiřího Hájka, Františka Buriánka, ale i Jarmilu Glazarovou, jež se v bezprostřední reakci na Kosíkův článek obrací o pomoc k ideám národního obrození a volá současného spisovatele k práci „*ne už při znovuorození národa, ale při zrodu komunistické spo-*

lečnosti, komunistického řádu v našem národě. Tady stát jako němá stráž, tady pomáhat, přesvědčovat, planout, svítit, to je snad vrcholek cesty, umělecká, myslitelská a citová kulminace dráhy československých spisovatelů.“

Literární text jako svébytný svět je však už na jiné cestě. Což dosvědčuje i Jan Mukařovský v článku *Dnešní umění a skutečnost*. V padesátých letech se mu díky eskamotérským kouskům skloubit marxismus se strukturalismem podařilo jej bezmála popřít. Jeho dřívější studie o strukturalismu však nyní napomáhají hledání nového metodologického přístupu k textu. On sám se pokouší ve výše zmíněném článku o návrat ke kořenům strukturalismu: „*Dnešní umělecké dílo*“, píše, „*dovoluje čtenáři, aby si v mnohostrannosti pohledu na skutečnost našel svůj vlastní výklad*“.

Jak patrně, hereze úspěšně pokračuje. A dříve zmiňovaná schizofrenie časopisu *Plamen* se zmocňuje i jeho šéfredaktora. V desátém čísle čtyřiašedesátého roku píše v článku *Kritika v dnešním světě*: „*Neužitečné byly či jsou pro úkol literární kritiky ta období a ty tendence socialistické kritiky, které její úkol omezují na porovnání, zda autora životní výpověď odpovídá několika dogmatickým poučkám, v nichž se domněle jednou provždy uzákoňuje marxistické poznání společnosti*.“ Hájkovo rozštěpení jde však ještě dál a vzápětí poté, co vyslovil tato překvapivá slova, se vrací zpět k dogmatickým frázím: „*Kritika, která domýšlí lidský a společenský obsah literatury, se stává důležitou součástí společenské kritiky, jedním z prostředků, jimiž si socialistická společnost uvědomuje a poznává samu sebe a jímž formuje a se skutečností konfrontuje svůj humanistický ideál*.“

V těchto okamžicích, tedy v polovině 60. let, dochází k rozdělení literárně-kritického myšlení do několika základních proudů. Zcela logickou odpovědí na schematismus uplynulého období je hledání nového metodologického a myšlenkového přístupu k textu. Přístupu, který by umožnil vnímat literární dílo jako svébytný svět. Který by v odpověď k marxistické „teorii odrazu“ zdůraznil především noetickou hodnotu textu.

Vstříc těmto požadavkům vychází Heidegger se svojí existenciální možností. Heidegger uchvacuje velkorysostí svého pokusu vybudovat fundamentální ontologii na novém základě. Hlásí se k němu např. Jan Patočka a pokouší se o jeho interpretaci v českém prostředí. Záhy se Heideggerovy články objevují ve všech tehdejších časopisech. Avšak nedostatek racionality a uvíznutí v básnických metaforách na konci otázek o povaze lidského bytí (člověk jako „pastýř bytí“, umění jako



„světlna bytí“), ona nebezpečná blízkost mýtizace bytí - naopak oddaluje od Heideggera řadu českých intelektuálů.

Druhým zřetelně se rýsujícím proudem je strukturalismus, opevňující se především v časopisu *Orientace*, který, navazuje na zkoumání Jakobsonovo a Mukařovského z 30. let, vyrůstá do podoby neostrukturalismu, jenž akcentuje v literárněvědných otázkách i sociologickou možnost textu. Od původního Mukařovského pojetí, které formuloval na 8. mezinárodním filosofickém kongresu v Praze roku 1934: „*Umělecké dílo má charakter znaku. Nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoliv ze subjektů vnímajících toto dílo*“, dospívá k pojetí Chvatíkovu, zdůrazňujícím estetickou funkci umění a Kalivodovu, jenž na závěr šedesátých let podtrhuje charakter strukturalismu jako dialektické negace formalismu a klade důraz na významovou a sociologickou interpretaci umění. Odtud i fascinace Habermasem, Adornem, Lévim-Straussem, Buberem, Gadamerem, jejichž studie jsou v českých kulturních periodikách čím dál častější.

Strukturalismem a existencialismem jsou ovlivněni i Zdeněk Kožmín, Milan Suchomel, Oleg Sus, v jejichž kritické práci je zase zřejmé, že kritéria pro hodnocení literárního díla hledají v díle samotném. To platí i pro další okruh kritiků v čele s Janem Lopatkou a Přemyslem Blažičkem, pro něž byl zase charakteristický až jakýsi textový absolutismus, odmítající bez slitování cokoli průměrného a kladoucí znejistující otázky i tam, kde se obecně předpokládal názorový soulad. Podobu tohoto přístupu snad nejlépe dokreslí několik vět z Blažičkova článku *Svědectví - a čeho?* otištěném v *Hostu do domu* roku 1964. „*V poslední době se u nás vytváří široká jednotná fronta pokroku, mezi jejíž zásady patří co nejrychleji vysoce ocenit každé dílo, které by mohlo narazit na odpor zastánců starých pořádků (...) Sotva jsme učinili první pokusy o rozdělování, odlišení skutečných hodnot od pahodnot, už zase spojujeme (...) A opět všichni jdeme s duchem doby. Když dílo, které se vypořádává se včerejškem a které v sobě skrývá postoj, charakteristický právě pro tento včerejšek, je uvítáno jako úspěch nového proudu v našem kulturním životě, pak je to svědectví, že v tomto kulturním životě stále něco není v pořádku.*“

S podobným názorem upozorňujícím na nebezpečí zkresleného vnímání literárně-kritického dialogu přichází i Jan Trefulka v *Literárních novinách* roku 1965: „*Nad lidmi a časopisy, které se nepovažují za marxistické v přísném a vymezeném smyslu slova, by neměla viset hrozba odstavení a zastavení, když jasně a přesně vysloví své názory. Pak nebudou moci zneužívat síly své slabosti, své silné morální pozice slabších,*

pak bude možné stejně otevřeně, jasně a ostře s těmito názory polemizovat.“

Samostatným myšlenkovým proudem 60.let byl surrealismus, který zažívá svoji renesanci a vrcholí v literárněteoretických dílech Vratislava Efenbergera. Svou příležitost dostává především na stránkách *Orientace*.

Samozřejmě není možné zapomenout na skální marxisty, kteří ještě nemíní opustit třídní pojetí umění a (což však můžeme říci až na základě vědomí následujícího vývoje událostí) berou si svůj Time out, pakliže nechtějí podnikat podobná cvičení na visuté hrazdě jako Jiří Hájek, který se pokouší skloubit teorii odrazu a společenské odpovědnosti umění s moderními myšlenkovými proudy. Tribunou pro tento způsob myšlení je stále ještě z větší části *Plamen* (i když i ten trpí zmíněným rozdvojením), kde své studie a kritiky tisknou i autoři, které vnímáme spíše v kontextu *Hosta do domu*, *Tváře* či *Orientace*. Čím dál více se však na těchto marxistických pozicích opevňuje *Impuls*.

Ke kulminaci názorových střetů dochází v souvislosti se IV.sjezdem spisovatelů na začátku sedmašedesátého roku. Paradoxní je na tomto sjezdu snad jen skutečnost, že v „boji proti služebnosti literatury“ (v tomto případě komunistické ideologii) definovali sami spisovatelé podstatnou roli literatury ve službě v boji proti jakékoliv ideologii. Mýtus boje za komunismus (kdy je literatura chápána jako služka toho boje) byl nahrazen mýtem boje proti normativnosti této ideologie. Svou služebnou roli si však literatura ponechává. Poněkud nelogicky tak autoři sami zařadili literaturu tam, odkud se pokoušela celou předchozí etapu vývoje české poúnorové kultury zběhnout. Naše podezření dokládají i slova Miroslava Červenky z článku *Zdroje tvořivosti* (*Orientace* 1/1966): „nastal jistý posun v idejích, ale nezměnil se sám přístup k věci, jedno ideologizování bylo nahrazeno jiným a literatura jako hlasatelka ideologických stanovisek, nástroj názorné sociální analýzy a kritiky zůstává pro mnoho lidí kulturně politickým ideálem.“

Příznakem dobové situace se stala skutečnost, že literární studie a kritiky bývaly nezřídka psány spíše jako manifesty, silně emocionálně zabarvené, s patřičnou kadencí a patosem, s mentorskou dikcí a z pozice kritika coby neomylného vykladače pravdy.

Jak jsme uvedli už na začátku této procházky, klíčovým pro vydávání českých literárních časopisů byl rok 1966, kdy se jejich počet více jak zdvojnásobil. Po celé sledované období však nedošlo k jasnější názorové diferenciaci jednotlivých literárních periodik. Přitom by jistá vyhraněnost a různost byla logickým pokračováním samotného faktu



jejich početního růstu. Domníváme se, že to bylo způsobeno jednak společenskou situací, kdy politika a literatura byly těsně propojeny. Nemalý vliv měl i omezeně variabilní autorský okruh. Bylo tak možné najít například úvahy Květoslava Chvatíka či Zdeňka Kožmína jak v domovské *Orientaci* či *Hostu do domu*, tak v *Plameni*, v *Tváři* nebo v *Listech*.

Ačkoliv je tedy pro česká literární periodika příznačná názorová nevyhraněnost, nastoupená cesta k osvobození textu i čtenáře v nich úspěšně pokračuje. V českém literárním prostředí se objevuje a zabydluje slovo kýč. Texty na schematickým půdorysu se dostávají pod kuratelu tohoto termínu a je s nimi účtováno vpravdě nemilosrdně. Obměňuje se také tradiční vnímání pojmu skutečnosti v souvislosti s literárními texty. Svědectvím může být například studie Květoslava Chvatíka *Poznámky k nové české próze*. (*Orientace*, 6/1968): „*roste význam české prózy jako uměleckého faktu, nikoli tím, že by přestávala klást vážné společenské a filosofické otázky, ale naopak, že je počíná klást se vši opravdovostí jako skutečné, tj. otevřené otázky a především, že je klade jako umělecké problémy, to jest jako problémy imanentní své literární struktuře.*“

Literární kritika se na své pouti k textu dostává až do svobodou omamně závratných výšek. Koncem šedesátého sedmého roku dospívá k tvrzení, že literatura nemá žádný mimo ní ležící účel, je účelem sobě samé. Nechce na nikoho působit, a pokud tak činí, je jí to lhostejné. Z toho pak vychází i pojetí kritika, jak jej formuloval v polovině šedesátého osmého roku Jiří Opelík v *Hostu do domu*, kde zdůrazňuje: „*autonomnost kritikova subjektu, který podléhá jen vlastnímu imperativu a také si své téma ukládá z vnitřní nezbytnosti (...) Kritik je artikulace, artikulace vlastního slova, jež předem nemá adresáta. Kritik píše pro sebe.*“

Jak patrně, na samém konci šedesátých let byla v teoretické rovině z ideologických tenat a mimoliterárních schémat „osvobozena“ jak literatura tak i čtenář, kritik a spisovatel. Nutno říci, že jen teoreticky. Ještě stále totiž spisovatelé a někteří kritici propadali iluzím o nutnosti dostát roli svědomí národa, hybatele dějin, zrcadla skutečnosti a podobného harampádí. Bylo však čím dál tím více patrné, že stačí jen trocha času a klidu a literatura bude nenápadně, leč zdárně navrácena sobě samé.

Rok 1970 je rokem drastického nástupu normalizace. K tomuto roku se stala v české kultuře nebývalá věc. Všechna vycházející kulturní periodika byla šmahem zrušena. Všechna do jednoho.

Normalizace poté nabídla spisovatelům a jejich vykladačům toliko dvojnásobnou možnost. *Literární měsíčník* nebo *Tvorbu*. Znovuobrodilším se biřičům bylo nesporně jasné, že názorová diferenciací, jaká nastala v šedesátých letech, byla zaviněna i množstvím literárních časopisů, a že lépe se stádečko ohlídá, budou-li vycházet pouze dva. Odpovědí byl vznik samizdatových a exilových periodik, která však po celá sedmdesátá léta teprve hledala svůj vztah k literární kritice a projevy literárního myšlení v nich byly minimální. O jejich charakteru svědčí i výzva Květoslava Chvatíka k otevření literárněkritické diskuse, přednesená až v roce 1981 na setkání exilových autorů ve Frankenu, v níž mimo jiné autor doznává, že česká literární kritika, jako kritika celku české literatury po řadu let neexistovala. Po roce 1970 zmlkla a přišla tak o základní předpoklady své existence. Z čehož mu logicky vyplynula otázka, zda může existovat národní literatura jako životaschopný, organický celek bez fungující kritiky a potažmo, zda vůbec můžeme hovořit o kritické výměně názorů bez existence různých kritických koncepcí.

Jakýmsi přirozeným a očekávaným dovětkem za hektickým vývojem české literární kritiky v šedesátých letech je článek Hany Hrzalové z *Literárního měsíčníku* nazvaný *O pravdivý umělecký výraz současnosti*, v němž kvituje s povděkem, že po neplodných diskusích z šedesátých let, které charakterizuje jako „*lhostejnost, lhostejnost k osudu člověka a jeho zápasu*“, bylo v literatuře opět obnoveno: „*znovuoživené vědomí pokrokových tradic společenských i kulturních, vědomí o zodpovědnosti romanopisce vůči socialistické společnosti a jejímu růstu*“. Nekrologem za vývojem kulturních časopisů z šedesátých let jsou pak články Milana Blahynky *Metody a cíle. Ke kritice a ne-kritice poezie v šedesátých letech* a *Problémy Orientace*. Teoretická východiska, praxe a rozpory jednoho časopisu, uveřejněné rovněž v *Literárním měsíčníku*.

Zrcadlovým návratem k podobě myšlení o literatuře na počátku šedesátých let, kde začínala naše procházka, se literárněvědné přemítání v českých časopisech vydává na opětovnou pouť v duchu metodologické rady Friedricha Nietzscheho „*einmal ist keinmal*“.





Aleš Haman

## PROMĚNY STRUKTURNÍCH DOMINANT V PRÓZE 60. LET

**V**e svém příspěvku si chci povšimnout proměn, jimiž procházely základní složky výstavby fiktivního světa prózy: děj, postava, prostředí.

Názory na proměny naší prózy v šedesátých letech se různí. Někteří hovoří o krizi epičnosti vyvolané zánikem aktivního hrdinství. Zastánci socialisticko - realistického reformního pojetí vyzdvihovali do popředí změnu pohledu na skutečnost, která přinesla vědomí problematičnosti života a potřebu aktivního kritického přístupu - ovšem, haškovsky řečeno „v rámci mírného pokroku v mezích zákona“. Podle nich bylo nutno přežít syžetová schémata pozměnit, aniž by se rušil způsob výstavby fiktivního světa. Nadále měl panovat vševědoucí vypravěč nahlížející do myslí a postav a líčící jejich činy naplňující směřování děje ke kýženému cíli. Zachováno mělo být i centralizované rozvržení postav kolem ústředního hrdiny - hrdinství patřilo k normativním atributům socialistické epiky. Změna měla spočívat pouze v reformní korektuře způsobů, jakými mělo být cílů dosahováno.

Příznačné pro tyto pokusy o reformu výrobní prózy jsou agitky Ivana Kříže, například *Oheň chce dobré dřevo*. Schéma syžetu je dáno reformně výchovným záměrem konfliktního tematického paradigmatu - komunista musí nastoupit tam, kde je ho třeba, i když to kříží jeho osobní ambice a plány. Takto chtěl autor ilustrovat dobové pojetí složitosti doby promítající se do vnitřního konfliktu hrdiny. Ve snaze motivovat „správné“ řešení tohoto konfliktu rozložil Kříž syžet do dvou pásem - fiktivní přítomnosti a minulosti: Ta je ovšem ztvárněna v tradiční podobě jako příběh vyprávěný starým komunistou o jeho soubojích se státní mocí za první republiky. Vzorové vyprávění přivádí hrdinu k požadovanému rozhodnutí.

Oproti budovatelské próze je tu jistý rozdíl: v uvedené agitce příběh vlastně končí tam, kde výrobní romány začínaly. Zde se pozornost přenesla na to, co předcházelo dění těchto próz (zápasu za napravení zaostávajícího podniku).

Dominantní postavení ve struktuře díla však měl - stejně jako v budovatelské próze - děj. Odlišnost byla v tom, že v ní byla paradigmatickým dějového schématu zápletko, jež nabývala podoby boje, zápasu, ve kte-





kresba: Adolf Hoffmeister

rém se vyjevoval ideologicky mytizovaný smysl dějin. Ten (jako hyper-téma) určoval význam všech segmentů syžetu a sjednocoval je v souvislý celek.

V Křížově próze se fabulační paradigma přesunulo od zápletky ke konfliktu. Od epiky tedy směřuje k dramatictosti. S tím se zužuje rozsah děje na klíčovou situaci rozhodování. Kříž tak narazil bezděky na jednu z možností, jak posunout syžet od epického příběhu k dramatické situaci (v níž se příběh vyprávěný starým komunistou stává pouze průvodní složkou).

Autor agitky tak splyval s obecným trendem - pojmenovaným už tehdy kritikou -, jenž přinášel odvrát od příběhů ilustrujících epochální dějinný pohyb (jeho ideologickou koncepci) k situacím a epizodám zachycujícím život v proudu každodenního (efemérního) dění. Pro některé autory - jako byl Kříž - to byly stále ještě historicky významné konfliktní momenty, jimiž by bylo možné exemplifikovat hypertéma dějinné totality života.

Podobně pojata je například i jiná, tehdy pro svou společenskou kritičnost ceněná novela Jana Trefulky *Pršelo jim štěstí* (nikoli náhodou ji Milan Jungmann v roce 1963 zařadil do souboru pěti novel, jež považoval za reprezentativní ukázkou nové socialistické prózy s náměty ze současnosti).

V témže souboru se však objevila i povídka, která se od ostatních „sond“ do života dost podstatně lišila. Byla to próza Jiřího Frieda *Časová tiseň*. Někteří kritikové<sup>1</sup> ji v době vydání (1961) dokonce odsoudili jako varovný doklad odklonu literatury od společenské angažovanosti. Její děj byl rovněž založen na konfliktní situaci, která se však výrazně lišila od situační povídky Křížovy či Trefulkovy. Tam šlo o zauzlení vnějšího děje vyvolávající niternou (volní) reakci jedince, jenž byl do ní vtažen. U Frieda šlo o něco jiného. Byla to situace dá se říci existenciální, situace celkové životní bilance člověka, nepodléhající dějinnému řádu. Ztráta opor a jistot tvořících podloží každodennosti vyvolala problém smyslu života. Neřeší se tu tedy pouze jeden z problémů či konfliktů každodenní praxe významově určované historickým procesem; v případě Friedovy povídky šlo o problém a konflikt sociální funkčnosti jedince, v němž osobní krize vyvolala pocit historické zbytečnosti. I když tento konflikt nabyl rozměru existenciálního, byl autorem pojat stále ještě z apriorního hlediska. Společenská funkčnost byla chápána buď jako služba ideji, která dává dění historický smysl (v povídce to reprezentuje sestra Růžena, komunistka), nebo jako příslušenství k pracovnímu kolektivu, jenž umožňuje - jak praví jedna z postav - brát podíl na životě všech. Z hlediska analýzy strukturních dominant je podstatné, že Friedova próza otevřela cestu k prohloubení situačního rámce syžetu do sféry existenciální.

Cesta redukce uceleného příběhu na klíčovou situaci lidského života byla ovšem jen jednou z možností, jak překonat strnulý dějový mechanismus. Další cestu naznačil ve své době vysoce ceněný román Ivana Klímy *Hodina ticha* (1963). Autor v něm nerezignoval na příběh, ale uvolnil jeho dějovou skladbu. Do té doby byly nejčastěji používány pouze retrospektivy zpomalující tempo děje a osvětlující jeho motivaci. Klíma vytvořil paralelní dějová pásma navzájem se střídající a prolínající. To mu umožnilo syntetizovat dvě pásma - pásmo každodennosti prostých lidí a pásmo historické reflexe (jeho nositelem je inženýr, stavitel hrází proti živlům a bojovník za historický pokrok). Obě pásma pak rozčlenil do epizod, jejichž syntaktická sémantika byla uvolněna, protože na sebe přímo nenavazují. Paradoxně tím zintenzívil účinek syžetu, neboť čtenář byl při četbě nucen k vlastní aktivitě při dotváření souvislostí. Tak tento román, ačkoliv ani on se nevymanil z ideové apriornosti (na to poukázal P. Blažiček<sup>2</sup>), naznačil další možnost posunu v pojetí dějové skladby jako strukturního prvku fiktivního světa.

1 Srov. V. Forst: Na jedné straně. Tvorba 236, 1961, č. 36, s. 848.

2 P. Blažiček: Svědectví - a čeho? Host do domu, 1964, č. 6, s. 33 - 35.



Na prolínání dvou linií je založena i próza, jež v roce, kdy vyšel Klímův román, přinesla další příklad modernizace prózy. Byla to novela Ladislava Fukse *Pan Theodor Mundstock*. Její syžet je založen na prolínání motivů empirických a fantasmagorických, které rovněž uvolňují syntaktickou sémantiku děje. Přispělo k tomu i opakování určitých motivů, které vnášejí do sledu dění rysy skrytých souvislostí spojujících různé dějové segmenty.

Uvolňování syžetové skladby pokračovalo od začátku šedesátých let rychlým tempem. Na jedné straně se začala prosazovat kolážová skladba různorodých segmentů, ať už v podobě mluvního proudu Hrabalových pábitelů, či v kaleidoskopickém pásmu Jedličkovy prózy *Kde život nás je v půli se svou poutí*. Rozdrobení děje na osamostatnělé segmenty zbavující je totalizujícího dějového významu se od původních sond do životní empirie v epizodách a situacích počalo přesouvat směrem k autonomizaci osamostatnělých článků děje cestou fantazijní transformace rozrušující logickou návaznost ať v linii satiricky hyperbolizované (K. Michal: *Bubáci pro všední den*), ať v linii mířící k absurditě (I. Vyskočil: *Vždyť přece létat je tak snadné*).

Na počátku druhé poloviny šedesátých let se objevil román, jehož syžet tvořila série epizod a scének. V jejich sledu bylo fabulační paradigma zápletky zredukováno na minimum. Do popředí - podobně jako v kolážích Hrabalových - vystoupila především rovina řečového projevu postav strhávající na sebe pozornost čtenáře. Byla to *Vlažná vlna* Aleny Vostré.

Autonomizace děje a jeho článků naznačovala cestu k románu - konstrukci, v jaký rozvinul své anekdotické povídky Milan Kundera. Jeho *Žert* byl promyšlenou stavbou, která se sice navenek tvářila jako mimeze vnějšího světa, avšak směřovala k svébytnosti, používajíc empirických motivů jako stavebních kamenů celku řídicího se zákony umělecké konstrukce. Kundera konstruoval syžet svého románu jako děj, jehož racionální, logický průběh měl být určen lidským projektem, avšak ztroskotal. Právě toto ztroskotání racionálního projektu dění způsobené nevypočitatelností života, je vlastně pohřební písní za průběhem, za dějem exemplifikujícím historickou smysluplnost dění koncipovanou jako dění směřující k vytčenému cíli. Proud života pohlcuje finalitu, univerzální, logicky racionální projekt dějin není možný. Dokumentují to nejvýrazněji prózy Vladimíra Párala. Počínaje *Soukromou vichřicí*, přes *Katapult* až k *Milencům a vrahům* rozkládá tento autor děj do kombinovatelných segmentů, jejichž syntaktický význam je zaměnitelný a umožňuje jak stereotypní opakování, tak

různé kombinace, jejichž mechanismus zůstává totožný, nabývaje povahy bludného kruhu (výměna partnerů v *Soukromé vichřici*, střídání milenek v *Katapultu* opakované vzestupy a pády v *Milencích a vražích*).

Rozkladem tradičního příběhu jako sledu segmentů, jejichž syntaktický význam spočíval v návazné finální motivaci, vstoupila česká próza na půdu moderny, z níž byla v padesátých letech vypuzena.

Podobný proces proměny sémantiky můžeme pozorovat také u dalšího prvku výstavby fiktivního světa, jímž je postava. Pro tradiční románový příběh, jaký preferovala próza padesátých let, byla příznačná centralizovaná organizace a hierarchizace postav orientovaná k ústřednímu hrdinovi. Slovo „hrdina“ tu nemá jen terminologický význam ve smyslu „hlavní postava“, nýbrž bylo chápáno doslovně jako postava podávající hrdinské výkony. Hrdina výrobních románů byl faktickým vykonavatelem, faktorem dějinného procesu. (Komunistický mýtus kladoucí stranu jako subjekt dějin vyžadoval, aby takový hrdina byl straníkem.) Hlavním atributem hrdiny byla efektivita pracovní či politická (nebo obojí dohromady). Tato efektivita nalézala výraz v ději pojetém jako zápas historických sil.

Redukce uceleného příběhu na uzlovou situaci přinesla změnu v pojetí protagonisty. Jeho vnější konání bylo motivováno zevnitř, činností vůle v rozhodovacím aktu, jenž přinášel řešení konfliktu (problému). To počalo nabývat převahy nad vnějším konáním. Tuto změnu, jež se projevila už u Lustiga, potvrdila Friedova *Časová tíseň*, kde vnější efektivita konání byla eliminována ve prospěch vnitřní aktivity (je to dáno už povahou protagonistovy profese, již je šachová hra). Atribut výkonnosti u této postavy pozbývá na významu, postava přestává být funkcí vnějšího dění realizující jeho předurčený smysl. Svým způsobem souvisel s touto proměnou i román *Hodina ticha*, v němž Klíma dal vnější aktivitě svého protagonisty vyznít „do ticha“, aby zdůraznil vnitřní, mravní problematiku dění.

V průběhu šedesátých let využil této cesty oslabení vnější aktivity Vladimír Páral, jenž zvýraznil právě její pokleslost. Jeho „hrdinové“ se pohybují pouze na vegetativní, konzumní rovině životní aktivity, takže autor může přirovnat jejich konání k hmyzímu hemžení. Podobné příklady pokleslé aktivity přinesla i Friedova próza *Abel (Pohyby jednoho rána)*, která pokračuje v přenášení aktivity do sféry reflexe. Fried dovršil tento posun v novele *Hobby*, kde aktivita nabyla povahy samoúčelné hry. Vegetativní rysy konání jeví i postavy *Vlažné vlny* Aleny Vostřé, kde je jejich každodenní pachtění konfrontováno s motivem náhlé



smrti; její fatálnost však zapadne do všedního koloběhu jako pouhý fakt.

Druhou cestou k proměně výstavby a funkce postavy nabízelo její významové znejasnění. Až dosud jsme se totiž pohybovali v oblasti postav, které D. Hodrová<sup>3</sup> označila jako „postavy - definice“, jinými slovy řečeno jako typy. Nyní přecházíme k druhé modifikaci charakterizované jako „postavy - hypotézy“, jejichž význam je neurčitý, a problematický. Takový postup významového znejistění a zproblematizování postavy použil Ladislav Fuks v próze *Pan Theodor Mundstock*. Titulní postava nabývá paradoxní povahy svou rozpolceností mezi racionální logiku a přeludné iluze. Fuks dovádí tento postup ještě dále například ve *Variacích pro temnou strunu* nebo v próze *Myši Natalie Mooshaberové*. Tam nabývá titulní postava až rysů určité alegoričnosti.

Cestu „hypotetizace“ se snažil využít ve svých prózách i Vladimír Páral, když některým postavám (v románu *Katapult*, a zejména v *Milencích a vrazích*) propůjčil jména vyvolávající biblické asociace. U něho však šlo spíše o alegorizaci. Svým způsobem přispěl k uvolnění typizačních postupů ve výstavbě postav a k jejich významovému znejistění i Bohumil Hrabal, jehož pábitelé nebo strýc Pepin tvoří významově otevřené figury nevypočitatelné svou fantaskní imaginací.

V souvislosti s postupem ve výstavbě postav je třeba se zmínit o postavách v Kunderově *Žertu*. U něho nejde totiž o postavy v obvyklém smyslu slova. Mají, dá se říci modelovou povahu. Jsou to jevové podoby různých existenciálních postojů utvářejících se v situacích; to je vzdaluje psychologismu a přibližuje fenomenologickým konstruktům podobným postavám Sartrovým či Camusovým.

Samostatnou kapitolou jsou proměny vyprávěče. Je dostatečně známo, jaký rozruch v kritice vzbudil Škvoreckého přechod od neosobní vyprávěcí funkce (volím zde termín K. Hamburgerové<sup>4</sup>, protože odstraňuje personifikační konotace spojené s výrazem „vyprávěč“) k vyprávění v první osobě ve *Zbabělcích*. Odosobněná vyprávěcí funkce byla výrazem myticky odosobněného pojetí dějinného procesu, jehož smysl byl dán a mohl být pouze realizován výkony hrdinů. Přechod k personifikované vyprávěcí funkci účastníka děje přinesl individualizovanou lidskou perspektivu, která působila demytizačně, neboť činila dění předmětem možné plurality pohledů. Splyvání vyprávěcí funkce

3 D. Hodrová: Postava definice a postava hypotéza. In: Proměny subjektu 2 (sb.). Praha 1994, s. 75 - 108.

4 K. Hamburger: Die Logik der Dichtung. 2. vyd. Klett, Stuttgart 1968, s. 111-117.

s projevy postav umožnilo znejistit hranice mezi pásmem vyprávění a pásmem postav, což opět - jak ukázal Doležel<sup>5</sup> - přispělo k modernizaci prózy.

Velmi intenzivně využil takového prolínání pásem Vladimír Páral, jenž dokázal obě pásma vystřídat i v rámci věty. Krajní polohu zvolila Věra Linhartová, která vlastně rezignovala na vyprávění jako na tvorbu fiktivního příběhu a zaměřila se na sám proces formování výpravného projevu a možnost jeho realizace. Autorka si uvědomila, že fiktivní svět je výtvořem řeči a naopak, že řeč nás uzavírá ve světě myšlených významů. U nás naprosto neobvyklým způsobem, předjímajícím dnešní dekonstruktivismus a reflexi psaní, počala uvažovat o možnosti, jak prolomit bariéru řeči a proniknout k sobě samé jako mluvčímu, jehož skutečná tvář je skryta za zrcadlem řeči.

Na druhé straně přinesl pronikající vliv tzv. „nového románu“ tendenci opačnou, sklon zdůrazňující neosobní, precizní pohled pozorovatele jako „oka kamery“ jakoby zaznamenávajícího, ve skutečnosti fiktivně představujícího svět zbavený psychologizujících významů vyplývajících z perspektivy postavy či personálního vypravěče. Tyto rysy můžeme shledat u Vostřé v románu *Vlažná vína*.

Nakonec se zmíním o posledním prvku fiktivního světa, jímž je časoprostorový rámeček, neboli prostředí, do něhož je příběh a jeho postavy zasazen. Zaměřím se na významový aspekt začlenění prostředí do vztahu k postavám. V tradiční próze je prostředí spjato s aktivitou hrdiny, a tedy i s dějem. Vytváří pozadí, na němž se příběh či situace odehrává. Postava může vyrůstat z prostředí, být jím významově určována a zároveň je i přetvářet. Prostor má pro ni význam známosti, přehlednosti, domáckosti, nebo se takovým v průběhu dění stává (ve výrobním románu přetvoření zaostalého prostředí ve vzor socialistického způsobu života).

Postupem doby dochází v próze šedesátých let ke změně ve vztahu postavy a jejího světa. Prostor se počíná postavě odcizovat (pojem „odcizení“ se v této době stává módním). Dochází ke zlhostejnění, zbezvýznamnění vztahu postavy k předmětnému světu a naopak. Svět se stává fantasmagorickým jevištěm, bludištěm, zdrojem nečekaných překvapení i tajemných náznaků (Michal, Vyskočil, Fuks). U Párala a Vostřé se předmětný svět propadá na úroveň zvěcněných fetišů spotřeby a kulis banálního života. Podobně věcné povahy pouhých rekvizit nabývá prostředí i v Kunderově *Žertu* (např. líčení vyčpělých rituálních

<sup>5</sup> L. Doležel: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha 1993.



předmětů folklorních slavností]. Odcizování prostředí a postavy, vzdalování se vnějšímu světu posiluje autonomní ráz fiktivního světa.

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že proměny významů základních prvků výstavby fiktivního světa v próze šedesátých let naznačují tendenci k modernizaci prózy, k jejímu sblížení s trendy světovými, které se projevilo jistými tendencemi k autonomizaci fiktivního světa, které předznamenaly postmoderní rozklad fikce jako hry svobodné představivosti.

Marie Langerová  
**NAVITA (DÍLO JAKO  
 SEBEVRAŽDA)**

**K**dyž se uvolňují hranice nějakých strnulých zákonů uměleckých, společenských, politických, získávají svá výsadní práva ti, kteří je vždy přesahovali: naivové, outsideři, solitéři, lidoví umělci pocházející z různých zastrčených prostředí. Jejich decentralizovaná díla nám - zvláště v postavení vedle těch centralizovaných - kladou zcela zásadní otázku po tom, čemu říkáme literatura, čemu říkáme poezie a nabízejí nová hlediska. Kladou nám ji proto, že s obecnými estetickými pravidly, která do vnímání uměleckého díla prostě zasahují ať chceme či nechceme, zacházejí svévolně, aniž by je vnímali na prvním místě. Dílo je tu především výrazem, nikoli obrazem, není stavbou, zacházením usilujícím o výsledek, ale vyjadřuje především intenzitu aktu existence.

Takové výrazové postupy prosakovaly do poezie 60. let mnoha způsoby, z tehdejší tvorby podržela si je, například v přejímkách outsiderské polopatičnosti, primitivních výtvarných zobrazení, dětského vidění mimo jiné zvláště tvorba Ivana Wernische, Andreje Stankoviče, Jiřího Gruši... Ale oprošující nit naivního zření je, jak se domnívám, s šedesátými lety spojena hlouběji než vyplývá z dosavadních pojednání.

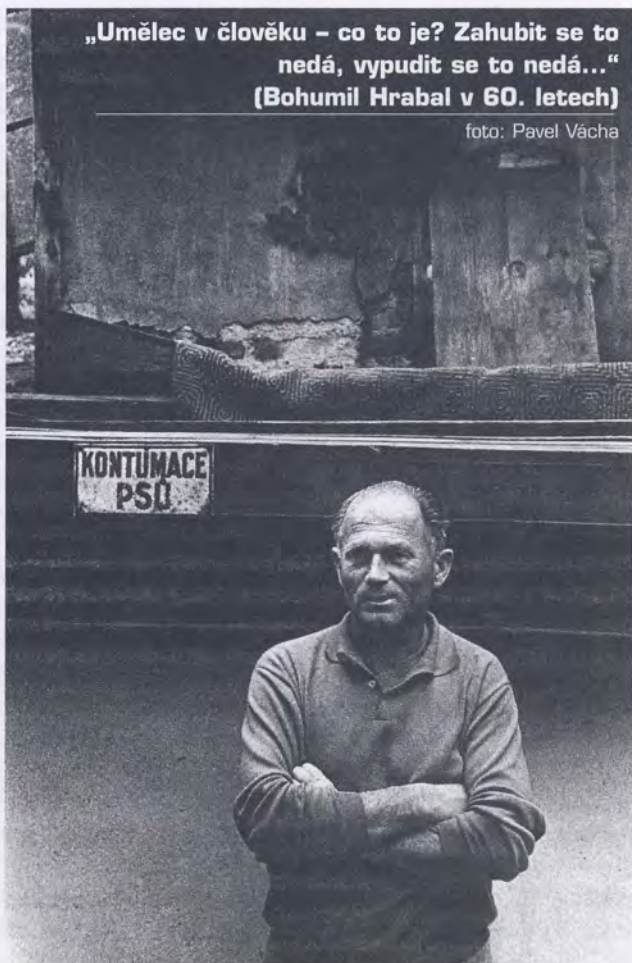
V tématu, který jsem si původně vytkla a z něhož jsem mnoho věcí musela ponechat stranou, by bylo rovněž možno mluvit z různých stran o karikaturách, tak oblíbených u outsiderů. O parodiích oficiálního básnictví, jak je můžeme číst v díle Karla Maryska, ale také třeba o parodii surrealistické maniačky v díle *Řetěz neštěstí* Ivo Vodsedálka ze souboru *Ďábelský čin*<sup>1</sup>. O typu kultivovaných hrdinek, které v roce 1963 čítávají Plamen, „povídky v *Kultuře a před sedmou hodinou poslouchají pohádky v rozhlase. Obklopeny touto vlnou neodaistické literatury*“, jak píše Vodsedálek, se pak prý často také samy snaží obdobný nesmysl vymyslet. Tak je tu také trapná, nevtipná a experimentální poezie v mnohých propletencích vydávané a nevydávané literatury - k nim na okraj připomenu alespoň *Křížovnickou školu čistého humoru bez vtipu*. Ale jsou tu také pevné formy lidové

<sup>1</sup> I. Vodsedálek: Snění. Dílo I.V. svazek 2, poezie a próza z let 1951-55; Bloudění, Dílo I.V., svazek 3, poezie a próza z let 1962-68 Pražská imaginace 1992.



**„Umělec v člověku – co to je? Zahubit se to nedá, vypudit se to nedá...“  
(Bohumil Hrabal v 60. letech)**

foto: Pavel Vácha



tvořivosti, jako jsou například hospodská říkadla Petáka Lampla, která se tak hravě ubírají cestou zkrátů v hlavě. To jsou jen některé z příkladů. ...

Na dílech, která jsem dosud zmínila, cítíme jakousi proporční poruchu, (a potřebu ji zveličovat, týť z ní, jakmile se na ni přijde), a přece nejstarším zdrojem krásného a dobrého byla prý congruentia, proporce. I ošklivé věci se však podle některých mohou skrze proporce a kontrast skládat v harmonii světa.

Formy vysoké poezie, pokud je použije naiva, vypadají asi jako nepřiléhavé rámy oken. Škvíry, které tu vznikají, jsou však často fantastické.

kými úniky nejen ze všech rámců, ale také do bezbřehé výřečnosti, kde se teprve ukazuje básníkovo pravé Já i možnosti jeho vlastní řeči. To není jen případ Karla Maryska, ale doporučuji pro srovnání třeba *Verše české* Jakuba Demla<sup>2</sup>. Mám na mysli báseň *Můj první sonet*, který se v autorově ironickém komentáři mění v proměnlivou řadu diskursů, a tak se původní sonetová forma vlévá s pomocí kumulativních postupů enumerace (které právě postupně jaksi vytahují na světlo Já, subjekt básně), do bezbřehého Demlova díla. Pro Demla je dílo cestou, postupnou řadou kroků, stop, Šlápějí. Ve všech útvarech nese deníkové prvky, je to psaní „kousek po kousku“ jak to pěkně formuloval na jiném příkladu Petr Málek<sup>3</sup> s odkazem na deníkové formy jako výraz „já“ viděného v protikladu k druhým a ke světu, jak to vyjádřila Sylvie Richterová<sup>4</sup>.

Jan Lopatka v předmluvě k *Událostem* (1991)<sup>5</sup> Jana Hanče srovnává rysy outsiderství u Hanče a Demla. Shrnuji je ve zkratce: je to extrémnost, práce s kontrastem, střídání žánrů, poloh, poznání nedostatečnosti, nepravdivosti sujetových konstrukcí. Střídání vysokého a nízkého, polyfonnost. Podobnost Demla a Hanče shledává v „*exaltaci, v zaujetí sebou, v upřímném přiznání nostalgie nad lidským údělem, v sebereflexi outsidera, který vytvořil dílo jako málo osobně utěšující, nicméně neopakovatelnou náhražku za soulad s okolím...*“<sup>6</sup>. Přidáme-li ještě těžkopádný popis reálií, pedantskou snahu o přesnost pojmenování jako nutný předpoklad konkrétnosti, smysl pro detail (a právě odtud i onen výčet a podrobné popisy) máme tu možná základní charakteristiky tohoto výrazového, bludného psaní, které na první pohled nevytváří jediné – totiž uspořádaný obraz.

Průzračný, ale bludný vztah autora k dílu prokazují rovněž naivní autoři, jejichž tvorbu shrnul Arsén Pohribný do antologie *Bosé nožky* (1969)<sup>7</sup>. Za něco prokazatelně uměleckého jsou tu samými tvůrci na prvním místě považována tvůrčí muka, která v triviální literatuře většinou ženou umělce do hospody, aby do sebe nalil truňk. Cituji z díla Marie Filipové v *Bosých nožkách*: „*Umělec v člověku co to je? Zahubit*

2 J. Deml: *Verše české*. Tasov 1938.

3 P. Málek: *Deník venkovského faráře*. Kinematograf Roberta Bressona. *Iluminace* 10, 1998, č. 2, s. 5.

4 S. Richterová: *Etika a estetika literárního deníku*. *Kritický sborník* 12, 1992, č. 2, s. 16.

5 J. Lopatka: *Předpoklady tvorby*. ČS 1991.

6 J. Lopatka: *Jan Hanč* (30.5. 1916 – 19.7. 1963), předmluva in: *Jan Hanč: Události*, Torst 1995, s. 8.

7 *Bosé nožky*. Poezie a próza českých naivistů. Sestavil Arsén Pohribný, M F, 1969.



se to nedá, vypudit se to nedá, zničit se to nedá. Běda tobě člověče jestliže v tobě jest umělec!" (*Bosé nožky cupitají světem*, *Bosé nožky*, 1969, str. 53) Taková vyšší síla vydávající příkazy „*Namaluj třeba jen trpaslíka, ale tvořit musíš!*“ (tamtéž) navozuje pak pel přirozeného, bezprostředního, nehledaného výrazu. Přikročili však takový umělec k dílu, začnou vystávat profesionální obtíže, které Petr Pavel Fiala přirovnal k „mačkání ježka“.

Na takové profesionální obtíže narazil i Egon Bondy ve svém básnickém díle *Naivita* z roku 1963, v básnickém příběhu o klamu, touze a sebevraždě.

Hned asi na patnácté stránce z celkových osmdesáti musel Bondy nejprve vyřešit právě problém, jak v básnické skladbě zachovat dokumentární charakter díla, o který usiloval.

Bondy zahájil svou promluvu ve třetí osobě. V této formě, tedy z odstupem, přednesl základní kostru svého sebevražedného básnického příběhu. Avšak v náhlém úžasu patrně nad tím, jak mu dílo narušuje vlastní tělesné uspořádání, jaksi leptá Já, v úžasu z rozpoznání tohoto zahalujícího básnického výrazu, vzápětí přechází do první osoby, přistupuje tedy k jakémusi odstrojování - a jak se dále ukáže přestrojování. Cituji: „*Autor má zůstat ve svém díle skryt / neboť nezůstává-li / je to svědectvím nedostatečného talentu. / Rád přiznávám / že můj talent nedostačuje / a dosud jsem nepoznal tvůrce jehož talent by dostačoval / ke klasicky jasnému přepisu bezpříkladné zmatanosti mé doby / V důsledku tohoto nedostatku jsem byl tisknut k potřebě stále větší autentičnosti / až dokumentaristické / avšak nikoli objektivisticky vykleštěné / jež se ovšem principiálně neobejde / bez autorova subjektu / jenž je jedinou jemu vlastní a dostupnou autenticitou.*“<sup>48</sup> Dílo, odložené do třetí osoby, tedy ztraceného Já, jako by už tímto přístupem bylo pokusem o sebevraždu (která je zároveň erbovním tématem básnického příběhu), není-li talentem zaručena proměna autora v ducha, v ducha díla.

Už toto sebezpřistížení ve stavu rozkladu, který ze skutečnosti činí fikci, nutí pak autora k tomu, aby se stal obhájcem toho, co začal jakožto ne-Já (vždyť je to také jeho dílo). Hledá argumenty pro postoj postav příběhu, pro jeho průběh a vyústění. Teprve od dostupné autenticity subjektu - a v jiném diskurzu - je, zdá se, znovu schopen manipulovat se svým Já, které rozmnožuje v universální plurál, přechází do ženského rodu a mluví za hrdinku díla, oslovuje čtenáře, pod-

48 E. Bondy: *Básnické dílo IV*, V. Pražská imaginace, Praha 1990.



**„upřímné přiznání  
nostalgie  
nad lidským  
údělem...“  
(Jan Hanč)**

foto: archiv

kládá mu názor na to či ono, aby s ním vzápětí polemizoval, bral si však důrazně poslední slovo, a ještě nám sdělil, že se nebaví s každým troubou.

To je už ovšem symposium, konference, veřejná diskuse autora s jeho dílem, která pak často přechází v traktáty, pro něž jsou využity partie z filosofického díla Zbyňka Fišera *Útěcha z ontologie*, substanční a nesubstanční model v ontologii, napsaného před *Naivitou* Egona Bondyho a vydaného v roce 1967.<sup>9</sup>

Koncíznost básnického příběhu je tedy v *Naivitě* vzápětí rozleptána, dílo, které bylo původně odsunuto ke třetí osobě je vztaženo zpět k Já a postaveno před soud.

Je to soud o díle jako způsobu existence, z něhož se rodí smysl bytí.

Prosakování existenciálních prvků (a tohoto způsobu jeho vztahování k subjektivní existenci) do literární tvorby má v šedesátých letech mnoho poloh - od velmi rafinovaného zacházení s textem (Linhartová), až po triviální subjektivaci například v sentimentální povídce, jak na ni upozornil ve svých kritických pracích rovněž Jan Lopatka, a kde se stýká tvorba nevydávaných outsiderů s těmi vydávanými, a tedy regulárními uchazeči o vstup do literárních dějin.

Je tu také třeba připomenout surrealisty. Jakoby imaginativní, obrazo-tvorný postoj surrealistického díla, rovněž tyjícího z rozpínavosti subjektu, jak ji projevili například Zbyněk Havlíček v pásmu *Žiji život a píši báseň* (v šedesátých letech píše rovněž své testamenty a manifesty, *List z deníku*)<sup>10</sup>. Tento způsob revolty vůči

9 Z.Fišer: *Útěcha z ontologie*, Academia, 1967.

10 Z.Havlíček: *Otevířt po mé smrti*. ČS, 1994.



světu, tlaku imaginace vytvářejícího analogické světy, byl vyčerpán, pro Ivo Vodseďálka, E. Bondyho, ale patrně kromě jiných i J. Koláře anebo B. Hrabala naposledy v padesátých letech, kdy Ivo Vodseďálek uvádí paranoicko-kritickou metodu Dalíovu jako jediný možný metodologický přístup k tvorbě a citáty ze Stalina a Dalího použil docela v motu k jednomu ze svých děl (*Pilot a oráč*, 1951). Jako by - zkrze „totální realismus“ - bylo třeba vystoupit z tohoto proudění vnitřních obrazů vytvářejících analogické světy na povrch, k nahému bytí (se silnými vazbami k „nahému člověku“ existencialistů).

V tomto vztahu k syrové realitě a s potřebou dokumentárního zachycení života si literární dílo hledá nové rámce. Jedním z nich je kádrový dotazník, dobově příznačný formulář, který provází každý pád do přítomné existence.

Tak i Bondy na počátku šedesátých let píše svůj *Kádrový dotazník*, z něhož cituji:

*„Na začátku stojí že jsem nebyl kojen*

*Neboť to jak praví kapacity snižuje inteligenci*

*Pak jsem se dostal do pár ateliérů*

*A tak k Honze která mě dodělala*

*Ve svých jedenadvaceti letech jsem už byl hotov*

*V tom smyslu jak o tom psal náš současník Václav Černý*  
*v Sešitě o existencialismu*

*Který se zvláště líbil našemu příteli p. Vodseďálovi...“*

I v milostné *Naivitě* se nejprve kádruje a kádrový dotazník slouží pak jako východisko ke zmíněné paralele díla filosofického. *Útěcha z ontologie* tvoří jakési názorové jádro *Naivity*. Takové přelévání a vzájemné zaskakování diskurzů souvisí s Bondyho pojetím díla jako všezahrnujícího konání. Intelektuální a umělecké dílo podle autora „*není jediným dílem / I mnoho ostatního je dílo / Je dílem / přispívat lidem jakoukoli činností / je dílem mít a vychovávat děti / je dílem uvolnit v tramvaji místo dědkovi...*“<sup>11</sup>. Proto je pro ně zásadním, existenčním problémem i otázka jeho PŘEDÁNÍ. Dílo je na jedné straně jakousi pomocnou rukou podávanou lidstvu, na druhé však také sebetvorbou, která je ohrožena sebeklamem, je-li vyňata z přirozených vztahů s okolím. Podzemní dílo, znemožňující přirozené konání, se stává hanebným. Zdi, obklopují-li dílo, ohrožují totiž samu existenci v jejích ontologických

11 E. Bondy: *Básnické dílo IV. V. Pražská imaginace*, Praha 1990, str. 34.

parametrech, a pro ni je pak jediným čistým východiskem z klamu, falše a zkreslení SEBEVRAŽDA jakožto možnost jediného čistě svobodného aktu, a to bez jakýchkoli ideologických zátěží, ale právě jako pouhý výraz touhy po svobodě přirozeného konání. [Zdůrazňuji zde znovu filosofický kontext tohoto aktu a jeho obhajoby.]

Neboť každé dílo má být podle Bondyho zároveň zásadně jakýmsi průběžným vytažováním se z existence, kde „významu není ani nebude“ - ke smyslu bytí. Odtud vyplývá, že zalděné dílo klesá na úroveň pouhých biologických činností, ztrácí svůj význam.

Proto je dozor nad pronikáním KLAMU do díla veden pozorně a cílevědomě, neboť dílo samo je psáno jako jediná neuzavřená možnost svobody beze zdí. Odstoupit od takového díla, od práce, která by byla „vysloveně nad moje síly“ a „jít domů“ pak tedy znamená „jít do smrti.“<sup>12</sup> Tato osobní úvaha a osobní vyvození důsledků ze své existence - a tím i ze svého díla jakožto konání - je však v Bondyho *Naivitě* přece znovu vrácena zpět do třetí osoby, a tak se vkládá do díla jako nakažlivý virus, AIDS, infekce, jak tomu říkají Jacques Derrida<sup>13</sup> a Miroslav Petříček, která vnáší ne-řád do komunikace, vykoleduje její mechanismus. U Bondyho rovněž prostřednictvím výčtu (a tedy ještě neutvořeného obrazu), který však „kousek po kousku“ ukazuje nejprve na blízké a konkrétní, pak vzdálené, tedy lidstvo vůbec:

*„Věru nikomu pobyť na světě nepřál  
A u osob jež miloval jej to přímo bolelo  
I ženy mu bylo líto  
I jeho starého otce  
Ale takto  
By musel potrávit nejen celou rodinu  
Ale půl Prahy  
Celou Prahu  
Veškeré lidstvo...“*

Sebevražda je tu výrazem naivity a Naivita alegorií touhy, jako jediného průchodu ze zmotané doby a falešné existence k přirozenému konání.

<sup>12</sup> tamtéž, str. 56

<sup>13</sup> J. Derrida: Prostorová umění. *Iluminace* 10, 1998, č. 3, přel. Michal Bregant.



Není vůbec vedlejší, a zvláště pro šedesátá léta ne, že je to právě tato cesta. Cesta naivní touhy po nahém bytí, a nikoli spekulace. V Bondyho díle na ni velmi názorně navazuje *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho*.

Milan Suchomel

## PŘEKROČIT PRÁH NEMOŽNÉHO (VĚRA LINHARTOVÁ PŘEDTÍM A POTOM)

**U**prostřed šedesátých let jsem si Věru Linhartovou přečetl takto: *Děj jejích próz „je vyvázán z příčinnosti a následnosti, z podobnosti a pravděpodobnosti, postupuje bloudivým pohybem mimo cesty, čas a prostor jsou maximálně prostupné“*. Takové jsou i postavy, nelze po nich žádat, aby mluvily a jednaly „jako v životě“. Literární výtvar nemá smysl jinde než sám v sobě. Přibližujeme se jím něčemu, aniž však čeho dosáhneme: hádanka, která byla rozluštěna, je už bez smyslu a bez ceny. Jistota je skryta jen v tajemství a zjevné jistoty už nezavazují. Děje jsou zdůrazněně závislé na úvaze, a tedy na vypravěči, na uvažovateli, není než výmysl a reflexe, dějem se stává děj tvorby a výmyslu. Čtenář musí pochopit, že čte něco jiného, než co je mimo potišťené stránky. Všemocnost autora či vypravěče je zároveň jeho bezmocností a jedno i druhé je znamením i monumentem lidské situace, lidského rozhodování a nejistoty.

Linhartová projevila nejenom nevělu, ale přímo neschopnost aktuálního odeznívání a služebnosti. Chtíc nechtíc navrhla „jiné cesty, pomíjející prostředníky i řízení“. Hra na literaturu transcenduje od toho, co obklopuje, k tomu, co jest. Je tvořením z prázdna a životem ve svobodě.

Šedesátá léta nenesou za tyto prózy tak docela odpovědnost. Svým vznikem sahají do uplynulého desetiletí, některé až k roku 1956, jenomže tehdy nevešly v obecnější známost. Ani ne dvacetiletá Linhartová byla už sama sebou a už Věrou Linhartovou zůstala. Ukazuje to průhled do francouzsky psaných textů ze sedmdesátých let - *Twor* (1974), *Intervalles či Mezdobí* (1979) - v originále i překladu jsme je mohli poznat až v letech devadesátých.

Fabulovaná próza s nepochybným začátkem, prostředkem a koncem byla nepřipustná, „každé vyprávění by bylo jen krutou lží“ (*Twor*). Věci přicházejí a procházejí, dají se zapisovat, něco se děje i ve mně, a nevíme, co odpadne z této chvíle, co naopak propadne a zůstane, vědomí není natolik zřetelné, aby mohlo zakládat jistotu. Ale „proč bych nepsala?“ Je tedy psaní nezávazné? A je nezávaznost odůvodněním jeho nezávislosti? Člověk není bezpečnou souvislostí a zřetelným vědomím, nedůvěřuje



„... každé  
vyprávění by bylo  
jen krutou lží...“

**Věra Linhartová**

foto: archiv



vlastní schopnosti poznat něco z těch věcí a zároveň je pln nechuti přijmout jejich jednacím řád. Zapisovat přidáváním, hromaděním, to nejde, není dovoleno připojovat se k smyslu, který je zřejmý, k souvislosti, která je stanovena. Zápis naopak omezuje, vylučuje, třídí, tříbí, vymaňuje ze zákona a nutnosti, je ostrážitý ke koherenci, uvolňuje až do prázdna a do ticha, až po souznění s tichem, po ztotožnění s prázdňem. Co dělat jiného? Psaní je cesta k sobě a k světu, je cesta, ale neví se kam. Z reflexe vyčuhuje „epos“, reflexivní epos, jehož směrové napětí je téměř podprahové, jehož čas není lineární svou hodnotou. Je důležitý, až když se zastaví, až znehybní jakožto přítomnost. Cesta a existence se stávají pátráním po tomto čase přítomnosti. Ať zavádí kamkoliv, je tímto zastavováním nebo aspoň zpomalováním. Rytmus vět, odstavců a stránek je protichůdný tomu času, který se přes nás valí, je-li ponechán sobě, rytmus mu klade odpor, teprve v zastaveních je možno se něčeho dočkat, nastává čas uskutečňování. Legitimní pohyb není než zastavení za zastavením, cesta nemá konce, cíl je nedosažitelný, nikdy nedojdeme, nikdy to nebude naše, jenom děláme, jako bychom o tom nevěděli, o nutné neukončenosti své cesty. A přece: *Enfin, j'y suis*. Konečně tam jsem. Všemohzné hlasy umlkají nebo aspoň pozbývají moci, nepřehlušují přítomnost. Je překročen práh nemožného a to je událost, která je poprvé a naposled, zatímco v opakování existence události zkomírá. Je to jediná možná cesta k nemožnému, cesta k nemožnému je jediná možná. Uprostřed zákazů klestit cestu jednomu nezbytnému. Přibližovat se, ale víc ještě vzdalovat, protože psaní je hledání prostoru, který není ničím předurčen. Je to meziprostor, ve kterém žádná alternativa není jednoznačně přijata a žádná odmítnuta. Text je soběstačným pretextem. Tak je tomu pokaždé znovu: zůstávat na cestě, v náprahu, v nakročení, vyhýbat se nutnosti dorazit do cíle. Pokaždé ze začátku a bez pomyslení, jak to skončí. Stejně *Twor* a stejně *Mezidobí* začínají stavem připravenosti, uvědoměním tohoto

stavu, rozhodnutím pro něj, ponořením do něho, nastoupením cesty, odhodláním. *Twor*: „*Čas nastoupit královskou prostotu úzkých cest*“. *Mezidobí*: „*Přišel čas, kdy se bez prodlení usidluji v této pohlcující nečinnosti a vyčkávám.*“ Čas nastal a je setrvalý, pokud trvá próza. Naplní ji a bude se naplňovat, bez zátěže jiného času, odpoután od známých míst, sám pro sebe, pozorný k sobě, bez kontaktu, v očekávání.

*Chiméra neboli Průřez cibulí* (dokončeno 1967, vydáno 1993) začíná přesným časovým zařazením, skoro jako historická povídka: „*Léto osmnáct set třicet šest.*“ Konkrétní údaje místní se s udaným časem mohou shodovat, ale v něčem také ne: arkády opatství St.-Séverin, rue St.-Jacques, nábřeží, bistro. Přichází básník Nerval, ale „*setkání se děje ve znamení nepřítomnosti*“. Snadno přecházíme z devatenáctého století do dvacátého a odtud do středověku, časy a osoby se míjejí jako rovnoběžky a jako rovnoběžky se ve vzdáleném průsečíku setkávají. Výsledkem je ztráta přímosti, bezprostřednosti, všechno je zaměnitelné a vše je vysvětlitelné až v nepřehledné síti bytostí a událostí. Co se děje ve fiktivním tady a teď, mísí se s větami z literatury a s větami divadelních rolí a se zrcadlovým obrazem seberealizační cesty subjektu, který se dvojí v muže i ženu, v první i třetí osobu. Aby se mohly rovnoběžky protnout v nekonečnu, vždy musí být dvojitost, rozdvojení, dvojdomost. Nejdříve musí být dva, kteří se míjejí, aby se potom mohli setkat. Dvojitost slova a těla, života a poezie, mnohosti a jednoty. Překračování hranice mezi minulostí a budoucností, mezi zažitým a tušeným, skutečností a neskutečností. Dvojí vidění, spodobá, prolnutí, záměna. Postavy jsou jen proměňující se obrysy, jsou prostupné jako vše ostatní. Dokážeme-li se obejít bez prostředníků, je skutečnost chimérická. Jak je to tedy doopravdy? Právě tak. „*Naprosté setkání je událostí nepřítomnosti*“, tak jako nezbytností truvérské poezie byla vzdálenost opěvané bytosti. Jen vzdálené lze uchovat. Lidé, kteří jsou právě ve své „reálné“, to jest prostředkované realitě umělí, mohou se stát živými bytostmi, totiž „*mohou tak dlouho hrát o životě (nebo o život), až ožijí. Neskutečné přízraky, které vytrvalým naléháním zahánějí stíny toho, co se dosud zdálo skutečností*“.

Jde o to proniknout vlastním vědomím, které „ je stavěno jako průsvitná cibule“, jak čteme nikoli v *Chiméře neboli Průřezu cibulí*, nýbrž předtím už na rozhraní roků 1965 a 1966 v autokomentáři k *Domu pro mé lásky*. Rozdvojením začíná cesta k jednotě. Odloučenost a samota musí předcházet, aby se mohlo bloudit k okamžiku podstatné změny, kdy dva světy od sebe oddělené, zjevný a skrytý, denní a noční, život a smrt, mohou být přijaty oba zároveň. Vzájemným doplněním se zruší v jediném nekonečném okamžiku, v němž žádný nepřichází o svou totožnost.



Totožnost je nalézána tak, že nelpí na svém uchování, sebeuchování je teď sebezbačením, únikem před svou nepravostí, kdežto dvojnicí je dokonalá prostupnost s jiným. Svět dělený do rozhraní a pravidel přestává být skutečný, skutečné je prostupování, plynulost, možnost proměn. „*Hlavně nevolit to ni ono kmitat mezi oběma zůstávat vně*“ (Twor). Rozuměj, vně jednosti, mimo jedinou platnou nealternativu. Na čem záleží, je sama hra mezi diferencí a identitou, síť vztahů schopná změn. V básníkovi je zakotven obraz světa, jehož explikace nemohou být spořádané, odpovídající postup vypadá naopak jako „*krutý výsměch serióznímu bádání*“ (Chiméra). Rozdvojení nezbytně vrcholí v paradoxu a paradox se nesnáší se zdravým rozumem. Světelná krusta, do níž se básník kryje, je křehká, takže nechrání před útoky zvenčí, udržuje však existenci jako kontinuum rozpadů a obnovovaných skupenství. Bez tohoto zdvojení a této výměny zbyl by jen „*dům slov*“. Vědomí, které je průsvitné, dává imaginativně prohlédat do bytí v jeho vertikální dimenzi. Svět je dvojdomý jako světlo, zároveň korpuskulární i vlnové, a vnější skutečnosti jsou viditelnou mímezí neviditelného smyslu.

Nerval je poprvé zmíněn na první stránce *Chiméry*, která ostatně už svým názvem naráží na jeho sbírku sonetů. Potom se bez ohlášení vrací na začátku IV. hlavy, ne jako literát a ne jako literární postava, ale jako literární metoda. Čteme-li ho, jsou to „*běžné jednotlivosti, jež samy o sobě nemají žádný smysl*“, v jejich sledu nemůžeme „*označit jakékoli místo rozuzlení nebo vyřešení zápletky*“. Přesto máme neodolatelné vědomí, že se něco stalo. Je to tím, že autor přehání a dramatizuje, co samo není dramatické, že činí události z dějů až trapně povrchních, tím jednotlivosti i náznaky dostávají smysl. Jeho výpravná metoda záleží v tom, že ironicky, výsměšně přihlíží a svým zveličováním staví děje vlastního života proti jejich neutrálnosti, lhostejnosti, bezsmyslovosti. Potřetí se Nerval zjevuje v textu jako Nervalův sonet, tedy něco už hotového, dopsaného, jako dosažený cíl. Je srovnáván s křišťálovou koulí, obrazem univerza, monadou, zhuštěním, zářivým ohniskem, do kterého se propadají paprsky. Tento ideální cíl je jedním ze tří bodových vyznačení slovesného výkonu a jeho rozpětí, do něhož jsou započteny všechny výmluvné mezery, celý meziprostor až po nedosažitelné dosažení.

Autokomentář k *Domu pro mé lásky* ujasňuje tento prostor-meziprostor jako „*tušení básně*“, jako distanci a napětí k básni dosud nejsoucí. Nejvlastnější báseň je v této neskončenosti, započatosti, nedosaženosti. Báseň z šedesátých let vznikají z toho, co je v jazyce nejnevinnější, co ani vzdáleně neupamatovává na ideologii. Ze znění slova. Slova je nejprve slyšet a teprve potom něco znamenají, až druhotně. Básník se nechá vést

homonymními náhodami, ale také diferencovaným zabarvením synonym. Slova se k sobě přitahují, jak se sobě podobají, ale také tím, jak jsou jiná. Tou aleatorikou se rozpouštějí pevné tvary, myšlenkové a citové usazeniny, odpoutáváme se od předmětné situace, počítaje v to stavy vlastního vědomí. Východiskem je slovo, věta, může to být i cizí slovo, zaslechnutí, citát. Není to zážitková poezie a i kdyby byl na počátku zážitek, důležité je až to, co z něho vzchází, zážitkem se stává zkoumání slova. Celky, které vznikají, jsou pohyblivé, záměrně nestálé, opouštějí nastoupený směr, aby se nedaly svést k jedinému poslednímu cíli. Ty nahodilosti jsou metodické, jsou řízeny, aleatorika je zajedno s konstrukcí, takže předběžná zadání vedou k nepředpokládaným řešením a samovolné podněty jsou vědomě prodlužovány a jsou transponovány k nepoznání. Když je báseň jakoby hotova, zajímavý není ani tak produkt, jako produktivní prázdno za slovem.

Psaní založené na rozdvojenosti a dvojdomosti může jedním dechem popírat svou závislost na inspiraci i přiznávat se k projektu knihy-světa, k zaujatosti světem, ovšemže skrze slova: „*Žádné z těchto slov mi však není lhostejné. Jsou to skutečnosti mého světa, s nimiž jsem spojena nespočetnými a trvalými svazky, jež se mě dotýkají co nejpodstatněji.*“ Básní se to, co lze toliko básnit, co existuje jen slovy a jinak nemůže. Wittgenstein končí *Tractatus* proslulou větou „*O čem nemůžeme mluvit, o tom musíme mlčet.*“ S Linhartovou by se dalo říci: Co nejde vyslovit, to není. Také ona odhazuje žebřík, když po něm vystoupila. Odhazuje ho, aby mohla znovu začít. Struktura se otevírá, uzavírajíc se do sebe. V prázdnu nespojitých světů nastává všudypřítomnost. Prostupnost prostoru a času ruší vzdálenosti. Aniž vyjdeme z nehybnosti, stáváme se obyvateli univerzálního světa.

Znovu začít a pokračovat. Součástí metodického dvojení je poeovské spojení básně a komentáře. Autokomentář dvojí na psaní a nové psaní, které je odstupem a novým pokusem o ztotožnění. Text do sebe pojímá metatext, autor je metaautorem. T.S. Eliot se vyslovil, že značná část původní tvorby je kritikou, že kritická aktivita a básnická tvorba jsou symbiotické. Nezdráhal se dovést, že tedy také kritika by mohla prospívat na úrovni původní tvorby.

Básník tvoří tak, že zkoumá předzvěst přítomnou ve slovu. Komentář může započít z toho bodu, v němž se tvoření komentátora protne s básnickovým. Také on opakuje slovo, obrací je, obměňuje, váží, vztahuje, blíží se k realitě textu a k realitě bytí, aniž se s nimi ztotožní.

Text si tedy povolal svého vykladače.

Kéž bychom byli povoláni.



Dobromir Grigorov

## MÁ ŽERT KRÁTKÉ NOHY?

„[...] Mohu si cokoliv vymýšlet, dělat si z lidí blázny, provádět mystifikace a uličnictví - a nemám pocit lháře a nemám špatné svědomí; ty lži, chceš-li jim tak říkat, to jsem já sám, takový, jaký jsem, takovou lži nepředstírám, takovou lži mluvím vlastně pravdu.“

(Milan Kundera: Směšné lásky, 1963)

**K**výpovědi hlavní postavy před Klárou v povídce *Nikdo se nebude smát* odkazuje přibližně o deset let později jedna z mnoha analýz románu *Žert*: „*Je to podivuhodná filosofie, která dost upřímně poodhaluje „tajemství“ mystifikátorského akcentu Kunderovy tvorby, směřující pojem literární invence se lží, s taškařicí a mystifikací. Dejme tomu, že to tak je - alespoň pro Kunderu. V Žertu však porušil svá vlastní pravidla hry: je to lež, která neustále něco předstírá. Takové lži mají ovšem nutně obzvlášť krátké nohy*“<sup>1</sup>. Ztotožnění lži a žertu v Hájkově terminologii nám poskytuje několik interpretačních možností. Můžeme se vrátit k literárním hodnotám 60.let přes teze navržené literárně-historickým projektem Felixe Vodičky<sup>2</sup>. Jako druhá možnost se nám nabízí často komentovaný vztah mezi normativní poetikou a jejími literárními reflexemi, který poskytuje vysvětlení zmíněného ztotožňování. Konkrétně máme na mysli Kunderův *Žert*, Hrabalovy *Ostře sledované vlaky*, Škvoreckého *Zbabělce* a *Kulhavého Orfea* Jana Otčenáška. K výběru beletristických textů si dovoluujeme poznamenat, že důvod zařazení Škvoreckého románu nacházíme už ve Vodičkově studii. Připomeňme, že podle literárního historika (i když u něj v tomto případě jde jenom o datování středověkých textů) se autorství každého díla postihuje prostřednictvím analýzy jeho imanentní poetiky. Z toho vyplývá vysvětlení okolnosti, proč opravdová publicita *Zbabělců* je myslitelná až po druhém vydání v r. 1964<sup>3</sup>. Z tohoto hlediska román Škvoreckého patří do kapitoly z dějin literatury 60. let. Vybrali jsme známé až klasické texty, které jsou ale zařaditelné do jiného literárně historického pořadí. Dosavadní známé interpretace komentují námi vybrané prózy nejčastěji v rámci tradičního jednoduchého, podle Vodičky literárně-his-

1 J. Hájek: Eugene Rastignac naší doby aneb žertování M. Kundery. Konfrontace. Praha, Čs. spisovatel 1972, str. 72-91.

2 F. Vodička: Literární historie, její problémy a úkoly. Praha, Odeon, 1969, str. 13-53.

3 M. Jungmann: Zbabělci po šesti letech. Literární noviny 13, č. 41, 1964, str. 5. J. Vohryzek: Zbabělci po šesti letech. Host do domu 11, č. 10, 1964, str. 18-21. Z. Heřman: Próza džezem křtáná. Plamen 6, č. 11, 1964, str. 358.



**J. Somr, V. Křesadlová, L. Munzar (Žert, r. J. Jireš, 1968)**

foto: archiv

torického pořadí autora. K tomu dodáme, že ta díla jsou myšlena - převážně nebo jednoznačně - jako důkaz spisovatelovy angažovanosti.

Zařazení navrhuje ze dvou možných důvodů. První je jedním z normativních požadavků desetiletí, formulovaný jako „poznaná pravda“<sup>4</sup>. K druhému nás odkazuje funkce citátu z kulturních a politických ideologií ve zmíněných literárních textech a podmíněnost autora a vypravěče v rámci fikčního časoprostoru. Návrh nového literárně-historického pořadí by postihl zatím nezkoumaná nebo spíše jen zmiňovaná potvrzení dominující estetické funkce literárních reflexí 60. let.

Poznaná pravda se nevztahuje k předběžně zvládnutému poznání o světě a k způsobům jeho využití. Formulace tehdejšího literárně-kritického myšlení se etymologicky a logicky opírá o snahu o umělecký mimetismus a o formy realistického napodobování. Výklad poznané pravdy plní funkci jednoho z klíčových postulátů oficiálně schvalovaného myšlení o literatuře v době, kdy vycházejí romány *Kulhavý Orfeus*

4 V. Ržounek: O předpokladech epiky a o současné próze. Proti proudu. Praha, Čs. spisovatel, 1974, str. 21-27.



a *Žert*. Otčenášskovo dílo se postupně po svém vydání stává příkladem angažované literatury, spisovatel se postupně přibližuje „jedničkářům“, tj. ke vzorným a oficiální kritikou podporovaným autorům<sup>5</sup>. Jazyk románu je přesycen citáty, které odporují jeden druhému. Jejich grafická posloupnost se podobá dialogu, ale všechny ukázky se funkčně blíží monologu. Knihy se čtou, kolují, půjčují a tak si v textu povšimneme přesně označených názvů nebo jejich autorů, kteří mohou být i nepřímo zmíněni. Předpokládaný akt poznání - jako výsledek poznané pravdy - se neuskutečňuje, neprobíhá, neúčastní se ho postavy románu. Jejich osobnostní filozofie a ideologie chybí, protože se kryje s vyslechnutým nebo přečteným z hesel nebo výroků v citovaných knihách. Čtenář volí mezi odmítnutím nebo přijmutím předem stanovených myšlenkových systémů. Poznání je v definitivní a dokončené podobě - jako výsledek předpokládaného a nepochybně uskutečněného procesu. Hlavní postavy románu se nepodřizují žádnému myšlenkovému vývoji, protože už od počátku jsou přesvědčenými stoupenci filozofie Nietzscheho, Platóna, Kierkegaarda, nebo jsou vášnivými komunisty, kolaboranty, existencialisty. „Cizí prvky“ citátu kombinuje Jan Otčenášek s mravním poselstvím, které sám pro sebe hledá každý z mladých účastníků v ději románu. Každá postava má dva příznaky; kromě ideologického obsahu jí autor dodává etickou argumentaci. Odůvodnění aktivity hrdinů *Kulhavého Orfea* je výsledkem spojení dvou myšlenkových soustav.

Vybrané texty vyžadují od čtenáře svého prvního vydání určitou úroveň ideové kompetence, žádají znalost oficiální vládnoucí ideologie. Na informovanosti vnímatele záleží možnost estetické působivosti čtyř beletristických děl. *Žert* v kunderologii byl již popsán jako román ideologický<sup>6</sup>. Formulace Doležela zdůrazňuje výklad myšlenkových soustav vyjádřených čtyřmi klíčovými postavami. Navazujeme na zmíněnou strukturální analýzu doplněním problému souvztažnosti mezi jednotlivými ideologickými koncepty v Kunderově textu.

Popis narativních promluv vypravěčů nás přibližuje k postřehu, že mezi hlavními postavami v *Žertu* existuje vzájemná podmíněnost. Význam každé promluvy tkví v tom, že kromě ideologického názoru text navrhuje, vykládá a obhájí čtyři „osobní náboženství“. Každý druh osobního náboženství přesahuje ráz a prvky čistě kulturní nebo politické ideologie. Postavy vyprávějí a komentují pomocí odlišných a k tomu nutných metajazyků. Odlišnost vypravěčských pásem je zřejmá nejen

5 H. Hrzalová: *Proměny světa a proměny literatury, zejména prózy. Proměny české prózy*, Praha, Čs. spisovatel, 1985, str. 7-23.

6 L. Doležel: *Narativní symposium v Žertu Milana Kundery. Narativní způsoby v české literatuře*, Praha, Čs. spisovatel, 1993.



v grafice románu. Kostka interpretuje Ludvíkův život s křesťanskými pojmy jako „peklo“, „vykoupení“ a „odpuštění“. Jaroslav ztotožňuje s prožitím a průběhem Jízdy králů nejen vlastní osud, ale také osud celé své rodiny. Helena rozebírá začátek vlastního manželství ve vztahu k základním ideologickým heslům („nevzali jsme se z lásky, ale ze stranické disciplíny“). Souvztažnost a spoluexistence různých možností myšlení a vyjádření se jeví jako přímý výsledek Kunderova výběru narativní výstavby textu. Čtenářovo poznání v románu se postupně rozšiřuje vzájemným prolínáním promluv vypravěčů. Smysl zařazení každé ze čtyř postav netkví jen ve vzájemné interpretaci a ve vyprávění. Dominující postavy řídí své názory - korigují je, ztotožňují nebo doplňují - podle oficiální ideologie. Každý osud a osobní náboženství se formuje na základě toho, že je v různé míře blízké, ale nikoli totožné myšlení vládnoucích. Vytvářejí se vlastní a zvláštní cesty poznání. Každý krok po této cestě se vyznačuje novým zklamáním a snahou je překonávat. Tak na rozdíl od Otčenáška nechává Kundera protagonisty svého románu rozvíjet se určitým směrem a dospívat k osobním pravdám během delšího procesu. V tomto smyslu se *Žert* odehrává a vypráví, zatímco zobrazení *Kulhavého Orfea* je statické.

Důležitou roli při líčení aktu poznání hraje vztah autora a vypravěče



v časoprostoru textu. Zde připomeneme známý názor M. Suchomela, podle kterého se autor zbavuje odpovědnosti za pronesená slova<sup>7</sup>. Odpovědnost za dominující vizi v díle se posouvá, pohybuje se mezi vypravěči. Autorovo zavržení sankcí mravního nebo ideologického rázu znemožňuje přímé zásahy prostřednictvím jeho vlastních názorů. Vysvětlení této volby podává vztah mezi normativní poetikou a vybranými literárními texty. Z tohoto vztahu vysvítá naratologická diskuse mezi Fr. Stanzelem a K. Hamburgerovou. Norma vyžaduje určitou úroveň podmíněnosti literárního díla, která se vyznačuje podřízeností fikčního světa vůči reálným prototypům. „Objektivizace velké epiky“ podmiňuje umělecké dílo jako napodobující. Snad proto uvádí Škvorecký čtenáře do děje svého románu za podmínky, že všechny líčené osoby a události jsou smyšlené. Neomezenost tvůrčí představivosti se nutně mění a zužuje v napodobování reálné historie. Vlastnosti reality se přenášejí mechanicky jako předem dané rysy literárnosti [Wirklichkeit als Stoff der Dichtung]<sup>8</sup>. Pojetí reality a fikce je myslitelné v rámci různých vztahů, ale normativní poetika určuje a připouští jenom dvě možnosti. První je ta povolená a vyžaduje úplné ztotožnění fikčního světa a reality. Druhá možnost je uznávaná jenom teoreticky jako možná a obsahuje povinnou podmíněnost fikce vůči skutečnosti. Proto se autoři 60. let ocitají před zpochybněnou a ztíženou možností „*vymýšlet si bez pocitu lháře*“, „*dělat si z lidí blázny, provádět mystifikace a uličnictví a to bez špatného svědomí*“.

Zmíněná diskuse v naratologii se soustřeďuje na často kladené otázky kdo vypráví a jaké role může mít vypravěč. Připomínka nás vrací k *Logice vyprávění*, v níž autorka formuluje pojem vyprávěcí funkce; v jejím pojetí narativní text realizují výhradně dva činitelé - tvůrce a vyprávění (Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen). Na rozdíl od Hamburgerové Fr. Stanzel zkoumá román prostřednictvím tří narativních situací, které byly jím formulovány<sup>9</sup> a kterým postupně přiznává statut románového typu<sup>10</sup>. Rakouský literární teoretik usku-  
tečňuje podrobnou klasifikaci narativních funkcí v textu prostřednictvím jedné ze základních kategorií zprostředkovanosti vyprávění [Mittelbarkeit]<sup>11</sup>. Metajazyk dvou teoretických výkladů umožňuje na

7 M. Suchomel: *Literatura z času krize*. Brno, Atlantis, 1992.

8 K. Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1968.

9 F. Stanzel: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien-Stuttgart, 1955.

10 F. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964.

11 F. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen, 1979.



**„... takovou lži  
nepředstírám, takovou lži  
mluvím vlastně pravdu...“  
(M. Kundera v 60. letech)**

foto: archiv

jedné straně adekvátní funkční vyjasnění fikčního prostoru v *Žertu*, fikčního prostoru, jenž je pojednán ze čtyř hledisek. Na druhé straně vysvětluje zavržení autorské aktivity a zprostředkování umělecké vize, tak jak to zvolili Hrabal, Kundera a Škvorecký.

Kritický ohlas příčin, které způsobují smrt Miloše Hrmy, se rozděluje mezi tragickým koncem uvědomělého antifašisty a jednodušší a umělecky autentičtější jinošskou iniciací sympatického pubertáka. Oficiální kritika komentuje s nechotou étos novely a z důvodu nesprávného mravního poselství přispívá k brzkému vyřazení textu z programu českých středních škol<sup>12</sup>. Oficiálně deklarované dominující literární téma války je zprostředkováno vypravěčským pásmem protagonisty; posloupnost metanarativního příběhu je sotva pozorovatelná v kronice rozhlasových zpráv a v očích zdánlivě pozorovaných cestujících. Autor u Hrabala ustupuje za kulisy<sup>13</sup> příběhů, dívá se na události děje jakoby „zezadu“<sup>14</sup>, jako pouhý nečinný a nemluvný svědek, a nechává zkušenějšího výpravčího zasvěcovat mladšího kolegu do různých nemravných věcí. Snad proto, že text novely neteče jako proud<sup>15</sup>, nebo proto, že

12 R. Štastrný: Etika v literární výchově. Český jazyk a literatura, 1965/66, č. 9, str. 407

13 D. Zatonjij: Autor uchodit za kulisy. Věk dvacatý. Izdatelstvo Kijevsogo universiteta, str. 81-102.

14 T. Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung. Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln, 1972, str. 278-294.

15 M. Jankovič: Nesamozřejmost smyslu. Praha, Čs. spisovatel, 1991, str. 160-217.



začátkem desetiletí Hrabal převážně pábí, vztah autora k normativnímu požadavku sociální angažovanosti zatím očekává podrobnější argumentace. Naším výkladem bychom k tomu poznamenali, že při analýze textu jsme právě nenatrefili na možnou angažovanost. Spojení otázky o rolích vypravěčů v literárních reflexích s normativní poetikou 60. let nás vede k závěru, že zprostředkovanost jednak umožňuje relativizaci jednoznačného chápání lidské aktivity, na druhé straně pak znemožňuje zjednodušení a zúžení významové aktivity literárního díla.

Na základě uvedených poznámek zastáváme názor, že logika narativní výstavby *Žertu* je logikou dešifrování a dekodování myšlení druhého a ko-existujícího. Čtyři Kunderovy vypravěči jsou neopakovatelní a svébytní jako ztělesnění osobní filozofie a ideologie. Vyprávění prozrazuje snahu postav o vysvětlení a vžití se do cizích myšlenkových a duševních pochodů. Pochopení získaných zkušeností postupně přivádí postavy a čtenáře k důvodům opravňujícím jejich existenci. Neustálé pokusy znamenají přijmout prostředky cizího (meta-)jazyka, jehož prostřednictvím lze dojít k adekvátnímu rozboru a k porozumění rozmanitosti a bohatství myšlení a zkušeností druhého. Po více než třiceti letech od vydání Kunderova díla si dovoluujeme učinit shrnutí parafrází, která zní román lidské ko-existence<sup>16</sup>.

Funkce citátu, různé využití poznané pravdy a vztah zprostředkovanosti mezi vypravěči a autorem považujeme za kulturní znaky, za identifikační příznaky alternativní prózy 60. let. Porovnání námi vybraných textů poskytuje možnost rozboru uměleckých reflexí vzhledem k důsledněji a později kodifikovanému literárnímu kánonu<sup>17</sup>. Uvedená čtyři díla zviditelňují problematickou souvztažnost reality a fikce, jak byla chápána v 60. letech. Hrabal, Škvorecký a Kundera provokují a vytýkají neschopnost oficiální literární kritiky rozebírat dvě kategorie jinak než jako kategorie na jedné straně naprosto se vylučující, nebo na druhé straně kategorie naprosto identické. Autoři zavrhuje vztah mezi fikcí a realitou v rámci extrémní konfrontace a připomínají nám jejich možnou komunikaci nebo alespoň ko-existenci (If Fiction and Reality are be linked, it must be in terms not of position but of communication)<sup>18</sup>. Vzhledem k tomu odpovídáme na počáteční otázku následně: krátké nohy má jenom lež.

16 Z. Kožmin: Román lidské existence, Host do domu, č. 6, 1967, str. 56-57.

17 J. Kratochvíl: Kunderovské resumé, Česká literatura 40, č. 4, 1992, str. 390-392.

18 W. Iser: The Act of Reading (Fourth printing), London, John Hopkins University Press, 1989.

Blahoslav Dokoupil

## MOTIVICKÁ VÝSTAVBA PRVNÍCH PRÓZ VLADIMÍRA KÖRNERA

**K**örnerovu tvorbu z šedesátých let představují - nepočítáme-li filmové scénáře - celkem čtyři knihy: novely *Střepiny v trávě* (1964) a *Adelheid* (1967) a romány *Slepé rameno* (1965) a *Písečná kosa* (1970). Dodatečné knižní publikace v souboru *Odváté novely* (1995) se vedle toho dočkaly také prózy *Větrné pole* a *Zjevení o ženě rodiče podle svatého Jana*, které jsou datovány roky 1961 a 1968. I když v tomto příspěvku budu přihlížet ke všem zmíněným prózám, dokladový materiál vybírám jen z novely *Střepiny v trávě*. Dá se totiž říci, že Vladimír Körner vstoupil do literatury jako autor podivuhodně zralý: v knižní prvotině jsou obsaženy základní rysy celé jeho pozdější vzácně soustředěné a de facto monotematické tvorby.

Kompozice všech Körnerových próz je kruhová: jejich syžety lze charakterizovat jako bloudění v kruhu, jako návraty na výchozí místa, k výchozím situacím a pocitům. Hlavním prostředkem, s jehož pomocí autor vytváří kruhový půdorys fikčního světa, je přitom *návratný motiv*. Některé návratné motivy patří ke stabilnímu motivickému repertoáru celé Körnerovy tvorby: to jsou např. *motivy vody, vlků, včel, kříže, beránka nebo krve*. Jiné se objevují jen v jedné nebo několika autorových prózách.

Körnerovo využití návratných motivů je mnohotvárné a vynalézavé. Shrňme-li jejich základní funkce do několika bodů, musíme si být vědomi toho, že jeden a tentýž motiv může být obtížen hned několika souběžnými funkcemi a že jeho funkce se v průběhu narace mohou plynule měnit a střídát. Mám za to, že autor své návratné motivy zatěžuje celkem šesti funkcemi: *anticipační, komemorační, charakterizační, spaciální, symbolickou a mytizační*.

1. Ze všech těchto funkcí za nejdůležitější a pro Körnera nejpříznačnější pokládám funkci **anticipační**. Ta je totiž přímým projevem jeho vyhroceně tragizující koncepce života, podle jedněch až fatalistického, podle druhých varovného poukazování na lidský sklon k nenávisti a násilí. Cyklicky se navracající apokalypsa je stálým mementem Körnerovy tvorby. Vedle toho ovšem anticipační využití motivů souvisí i s typem postav, které autor stále znovu staví do středu epického dění. Körnerovi protagonisté jsou buď oběti nebo mučedníci. Rozdíl





**„... obětováni jsou však nakonec obojí, obojí jsou zasvěceni smrti...“ (Adelheid, r. František Vlácil, 1969)**

foto: archiv

mezi nimi není však rozdílem substance, nýbrž rozdílem akcidence: první se snaží svému obětování uniknout, druzí je sami vyhledávají, obětováni jsou však nakonec obojí, obojí jsou zasvěceni smrti - a ta o sobě v každé próze už od počátku dává vědět, vydává znamení a signály.

*Střepiny v trávě* jsou příběhem ženy, která se vrací z pracovního tábora; její muž byl během války popraven a dcerka byla dána na převýchovu do německé rodiny. Desetiletá Klára se k paní Vlácilové díky úřadům vrací, matka se s ní snaží sblížit a s pomocí jiného muže znovu vybudovat ztracený domov. Nic z toho se nepodaří, vzájemné vztahy tří hlavních postav se rozpadají, Klára se při první příležitosti vrací k německé rodině, v níž vyrůstala. Všechny tři postavy nacházíme na konci prózy ve stejné situaci, v níž byly na jejím počátku; přinejmenším pro matku a Jindřicha je to zároveň situace ještě zoufalejší o další zklamání.

V takto kruhově pojatém ději sehrává velmi podstatnou úlohu anticipační motiv jmenného seznamu, v němž někdo chybí nebo je chybně zařazen. V próze se objevuje nejdříve v podobě kartotéky repatriačního úřadu: v ní má Vlácilová bílou kartičku, zatímco její popravený muž má

kartičku červenou. Uvidíme později - v souvislosti se symbolickou funkcí návratných motivů -, že barvy tu nejsou zvoleny náhodně. Z hlediska anticipace se však daný motiv jeví ještě vcelku neutrálně. O pár stránek dál je zaznamenán úzkostný sen, v němž se Vláčilová vrací do pracovního tábora a na tamním hřbitově nachází v trávě pohozené štítky s abecedně uspořádanými jmény: „*V místě, kde mělo být písmeno V, svítí prázdný štítek. / Ten čekal na ni, přece jen nezapomněli.*“<sup>1</sup> Motiv se vrací, když si Vláčilová prohlíží pomníček uprostřed návsi:

*/.../ „Z čelní strany byla dávno zapomenutá jména a letopočet 1914-1918, z nově vydrhnuté 1939-1945. Pospíšili si s nimi i s novým nápisem:*

**NEZAPOMENĚN NA NÁS!**

*Třetí strana byla ještě prázdná.*

*Ohlásila na národním výboru, že žije, a požádala, aby vyškrabali její jméno. Byl to bohužel omyl. /.../“<sup>2</sup>*

Jen o málo později se Vláčilová - stále ještě bez zprávy o nezvěstné dceři - znovu dívá na pomník a vidí, že „*do pískovce byla čerstvě vyškraibaná mezera pod písmenem V. Dala se vždy doplnit znovu také jiným jménem, Klára Vláčilová je na počet písmen stejně. Ta mezera vystupovala ze zašlé zeleně silněji než zlatá písmena. Nezvěstného mohou připsat k mrtvým po letech a ještě zvlášť. To místo ve sloupci mrtvých bylo poselství beznaděje.*“<sup>3</sup> Poté se motiv pomníku s vyškraibaným jménem ještě několikrát vrací, proplétá se s jinými anticipačními motivy, významňuje zdánlivě nepodstatnou Jindřichovu větu „*Když zabili někoho v rodině, tak nemají nechat nikoho naživu.*“<sup>4</sup> A nakonec v jednom z posledních odstavců prózy čteme: „*Při návratu se zastavila na návsi u pomníčku padlým. Jména byla nečitelná. Někde mezi nimi byla za jménem jejího muže mezera. Vždycky se bála, že tam připiší jméno. Teď však byla ta mezera příliš úzká pro dvě jména. Její jméno, i jméno Kláry, které je na počet písmen stejné, se tam už nevejde. Ale třetí strana pomníčku byla ještě prázdná. Tam bylo dost místa pro ni, její dceru, pro všechny ostatní.*“<sup>5</sup> Opakovaný výskyt motivu stupňuje míru pochmurné předtuchy, která se v závěru prózy naplňuje. V závěrečném citátu se pak tato předtucha už zdaleka netýká jen Kláry a její matky, ba netýká

1 V.Korner: *Střepiny v trávě*. Praha 1964, s. 15.

2 Tamtéž, s. 19.

3 Tamtéž, s. 20-21.

4 Tamtéž, s. 37.

5 Tamtéž, s. 99.



se ani jen jejich příběhu. Vypravěčská strategie míří k náznaku toho, že válka, která způsobila rozvrat vzájemného vztahu matky a dcery, není vůbec válkou poslední, že smrt si za čas opět bude vybírat své oběti. Zde, při svém posledním objevení se tedy motiv anticipační mění v motiv mytizační, neboť spoluvytváří autorský mýtus cyklické apokalypsy.

2. **Komemorační** funkci návratných motivů (tedy funkci připomínky, upomínky) může osvětlit např. motiv pramene nebo poněkud složitější motivický komplex růžence, růží a leknínů.

Motiv pramene je jedním z ústředních Körnerových motivů a bývá zpravidla spojen s představou domova a dětství. Domov a dětství, to jsou přitom hodnoty, které Körnerovy postavy, obzvláště mužské, vytrvale, leč beznadějně hledají. Ve *Střepinách v trávě* se motiv pramene objevuje v okamžiku sblížení mezi Vláčilovou a Jindřichem, tedy v okamžiku naděje. Voda z pramene jako by spouštěla mechanismus, který Jindřichovi připomíná to, co ztratil, a znovu by chtěl nalézt. Uvidíme později, že komemorační motiv pramene vzápětí přechází v charakterizační - a přitom svou obraznou potencií příbuzný - motiv pláče. Komemorační intenzita výchozího motivu ještě sílí o několik stránek dále, v textovém úseku, který zachycuje Jindřicha při čištění lesního pramene. Příznačné je, že v tomto segmentu se objevují nápadné signály komemorace - slova jako vzpomněl si a zapomněl:

*„Les byl tichý a trvalo dlouho, než našel pramen. Poklekl na dva ploché kameny a napil se. Zakryl si oči dlaněmi a vzpomněl si na zvuk pramene, který zapomněl ve válce, ten zvuk mu vracel spánek, když byl neklidný nebo smutný. Teď jej neslyšel, a přece stačila hráz z černavých kamenů, nový záhyb a na okamžik zpomalit proud, a pás silné zeleně vystoupil nad vyschlý štěrk a ubral bláto komárům a mouchám. Usmíval se, když přenášel kameny z břehů, ruce si odřel pískem a konečně zaslechl šelest padající vody, zvuk, na který zapomněl. Dokonce bylo možné vyladit i tu malou hrázičku a zesílit bublání. V lese, který byl prve smutný a tichý, se ozval zvonivý šelest.“<sup>6</sup>*

Motiv se poté vrací až v druhé polovině prózy, a to ve značně převrácené podobě a opět spíše jako motiv charakterizační, popř. dějově anticipační. V době, kdy Jindřichovi Vláčilová již zevsedněla, kdy věnuje lačné pohledy Kláře a kdy ho znovu pokouší věčná žízeň, říká o něm text toto: *„Šel se napít piva do kuchyně. Zůstal tam do rána. Na kraj*

6 Tamtž, s. 40-41.

7 Tamtž, s. 89.

novin načmáral sloupec slov: čistá voda, vodička, voděnka, vodka!<sup>8</sup> Pak už se motiv až do konce neobjeví, ve světě, kde naděje zprahla, se šelst pramene stává neslyšitelným.

Motivy růžence, růží a leknínů by si vyžadovaly obšírnější citace. Shrnu tedy jen jádro tohoto motivického komplexu. Prostřednictvím růží na zahradě a růžence s malým křížkem se Vlácilová marně pokouší vzbudit v Kláře zasuté vzpomínky na její rané dětství. Místo toho si Klára, když vidí leknín, vzpomene na jezero, u něhož žila v Německu, a prohlásí: „- *To je vodní růže, maminko.* -“<sup>9</sup> Při koupání v řece si pak znovu vybavuje lekníny a s nimi i pobyt u jezera a mrtvého chlapce, který spadl ze skály nad jezerem. Vzpomínka na mrtvého chlapce je přitom spojena se zjevně symbolickým motivem druhé strany, který se objevuje ještě na jiném místě ve více než výmluvné souvislosti s přívodem.

3. **Charakterizační** funkci si přiblížíme prostřednictvím motivů mužské slabosti a ženské síly, popř. tloušťky. Kdo četl Körnerovy prózy pozorně, ví, že téměř ve všech jsou mužské postavy fyzicky i psychicky slabší, méně odolné a snadněji zranitelné než postavy ženské. „- *Správná ženská má být o deset let starší nebo o dvacet kilo těžší* -“<sup>10</sup>, říká explicitně Jindřich. Obvykle se tento rys Körnerových próz vykládá účastí hrdinů ve válce, válečnými zraněními těla i duše. To je sice jeden z možných výkladů, ale řekl bych, že slabost mužských postav má v Körnerově tvorbě ještě i hlubší motivaci. Jejich hledání lásky je totiž vždy i hledáním domova a matky. Körnerovi mužští protagonisté hledají spíše matku a ochranitelku než milenkou (v *Údolí včel* se milenkou protagonisty stává přímo jeho nevlastní matka). Za partnerky si volí ženy, jež se matce podobají věkem, silou nebo tloušťkou; ty však chtějí hrát ve vzájemném vztahu jinou roli - touží po milenci a po dětech a ochranné úloha je unavuje. I to je - vedle nezhojitelných vnitřních zranění hrdinů a vedle předem dané osudovosti života - příčinou postupného odcizení, končícího rozchodem nebo smrtí.

Můžete za tím hledat oidipovský komplex, domnívám se však, že spíše jde o výraz autorova pojetí mužské a ženské role ve světě. Körner vidí ženy - feministky prominou - většinou ve spojení s vegetativním pólem života, s pólem biologických cyklů plazení a rození: bez dětí se podobají - jako Vlácilová - plané jabloni<sup>10</sup>; muže autor naproti

8 Tamtéž, s. 51.

9 Tamtéž, s. 26.

10 Tamtéž, s. 21.



tomu spojuje s intelektuální a morální žízni - pro ně je kromě lásky vždy ještě jedna cesta, i když stejně marná: totiž cesta askeze.

Zmínil jsem se o tom, jak ve *Střepinách v trávě* motiv pramene připomíná Jindřichovi jeho ztracené dětství. Ta vzpomínka jej vzápětí přinutí k pláči: komemorační motiv tedy bezprostředně přechází v motiv charakterizační. Ten se pak stává východiskem výrazně charakterizační scény, v níž Vláčilová v duchu a Jindřich dokonce nahlas vyjadřují své pochyby o možnostech jejich vzájemného vztahu a zároveň definují svou vlastní nejistou identitu: „*Odstrčila ho od sebe, když chtěl přitisknout hlavu na její prsa. Jak je mladý a slabý, řekla si s náhlou ošklivostí, proč se schovával právě k ní. V té chvíli to nebyl muž, spíš dítě nebo dívka.*“ /.../ „*To je divná válka. Z tebe udělala festovní ženskou a já jsem na hromadě. Nejraději bych byl ženská a zůstal přitom chlap a u tebe aby to bylo zase obráceně.*“<sup>11</sup> I tento motiv slabosti a síly je návratný nejen v rámci Körnerovy tvorby jako celku, ale také v rámci jednotlivých próz, včetně *Střepin v trávě*.

4. **Spaciální** funkci můžeme definovat jako funkci, která je doprovodná, která dokresluje atmosféru epického dění. Týká se to zejména přírodních motivů. Körnerovy oblíbené a velmi frekventované motivy deště, bouře nebo řeky konfrontují rovinu denní lidské existence s věčností, s neměnným, ale přitom v měřítku dní nebo hodin zcela nevyzpytatelným, chaotickým během světa, nad nímž člověk nemá žádnou moc. Lidské tragédie nic nezmění na koloběhu ročních dob, na nahodilé střídě slunečných a deštivých dnů. V tomto smyslu mají přírodní motivy často funkci paralelního, anebo naopak kontrastního doprovodu, paralelní nebo kontrastní kulisy epického dění. Atmosféra dějiště, krajiny, denní i roční doby ovšem nevytváří jen rámec děje. Jejím prostřednictvím vyjadřuje vypravěč i stavy a nálady postav, sjednocuje tok niterných pocitů a představ s proměnlivou tvářností vnějšího světa.

5. **Symbolickou** funkci návratných motivů se pokusím popsat prostřednictvím Körnerovy práce s barvami. V raných Körnerových prózách, vzniklých v těsném dotyku s filmovou scenáristikou, je patrné, že byly psány v době, kdy v kinech ještě převažovaly černobílé filmy. Detaily černých smutečních nebo bílých svatebních šatů, bílého slunečního jasu, černé vodní hlubiny apod. najdeme i ve *Střepinách v trávě* takřka na každé stránce a ve značné části jde o detaily mající vedle spaciální i symbolickou funkci. Nápadněji nicméně vystupují do popředí symbolické významy jiných barev, které se v próze objevují jen

11 Tamtéž, s. 37.

sporadicky. Tak si můžeme zpětně nebo dodatečně vyložit symbolický význam modrého kvítku, který se Vláčilové podařilo zasadit na římsu pod slepé okno baráku pracovního tábora, nebo modrého kola, na němž jezdila Klára před svým útekem do Německa. V souvislosti se soudním přelíčením, které pro Vláčilovou znamenalo několik let lágru, zazní totiž v textu mj. věty: „*Obžalovaná postoupila dopředu a urovnala si bílou pásku viny. Bílá je vina, černá snad smrt, modrá je barva víry, jen zelené světlo tu neviděla.*“<sup>12</sup>

Znamená-li bílá vinu, pak je také zřejmé, proč byl v úvodu prózy tak nápadně zdůrazněn protiklad mezi červeným lístkem mrtvého Vláčila a bílým lístkem jeho ženy: Vláčilová jako by se z hlediska celkové vyprávěcké strategie prózy skutečně provinila - totiž tím, že nezůstala mezi ostatními oběťmi tábora, že přežila. Neboť pro toho, koho si už válka poznamenala, neexistuje možnost návratu k normálnímu, natož šťastnému životu.

6. **Mýtizační** funkci mají ve *Střepinách v trávě* zejména motivy kříže a beránka. Jestliže přírodní motivy konfrontují epické dění s rovinou klimatických proměn, s věčností a lhostejností vesmíru, pak motivy z okruhu křesťanské tradice konfrontují příběh s horizontem evropské civilizace a kultury. Motivы kříže a beránka se ve *Střepinách v trávě* složitě prostupují s motivy krve. Bílý beránek v Klářiných snech o jezeře je potřísněn kapkami krve, kapky krve se přitom vyskytují i v jedné z úvodních scén, kde je Vláčilová vyškrabává nožem z omítky, krápance krve ze zabitého kuřete probouzejí po delší době v Jindřichovi jeho úzkost a věčnou žízeň a ozřejmují i smysl motivu bílého psíka s černými skvrnami, kterého Klára dostane od Jindřicha a z něhož poté, kdy zahyne pod koly autobusu, zbude „*jen několik bílých chomáčeků a kapek krve*“<sup>13</sup>. Význam celé této motivické souhry pochopíme, uvědomíme-li si, že všechny Körnerovy příběhy jsou příběhy obětování, ovšemobětování zbytečného, marného, nevedoucího k žádnému vykoupení.

Mýtus ovčí od věků do věků rdoušených vlky, který autor virtuózně rozvinul zvláště v *Údolí včel* a *Smrti svatého Vojtěcha*, má své předznamenání již ve *Střepinách v trávě*. Asi v polovině prózy najdeme věty: „*Po lávce v horách cinkaly zvonky ovcí a mezi nimi se cpal bílý beránek zbarvený kapkami krve. Ten beránek byla Klára a všechny ovce byli lidé. Život byl ovčí lávka.*“<sup>14</sup> A motiv ovčí lávky se znovu vrací v Klářině před-

12 Tamtéž, s. 20.

13 Tamtéž, s. 81.

14 Tamtéž, s. 56.



stavě následující po scéně s přejetým psíkem; to místo stojí za ocitování, neboť se v něm prostupují vedle motivů již známých i motivy životodárné a zároveň smrtící vody: „*Když /psík/ procitl, běžela Klára v bílých šatech s klecí kolem Dívčího jezera a psík utíkal daleko před ní. Lavička vrzala a cinkaly zvonce krav a černobílých ovcí. Na konci lávky se černala voda a daleko ve večerním světle vystupovaly bílé lekníny. Plavali spolu na druhý břeh, kde se usmíval chlapec ležící ve vozíku, opodál byl valník pod třešní a z dálky od města přijížděl tatínek a nesl třpytivou štiku, která byla větší než Klára. V tom světě byla také maminka, která spala s ní v jedné posteli a donesla z půdy staré sáňky. Maminka tu byla s nimi se všemi, byla také mrtvá.*“<sup>15</sup> Nad tímto úryvkem nelze nezpomenout na Eliadeho slova: „*Vody symbolizují všeobsáhlý souhrn virtualit; jsou fons et origo, zásobárnou veškerých možností bytí; předcházejí každý tvar a podpírají veškeré stvoření.*“ „*Z tohoto důvodu implikuje symbolismus Vod jak smrt, tak znovuzrození.*“<sup>16</sup>

Naposledy citovaný úryvek je také příkladem toho, jak hustě Körner rozsévá návratné motivy po svých textech a jaké významové komprese s jejich pomocí dosahuje. V tomto smyslu jsou jeho *Střepiny v trávě* srovnatelné s jinými prozaickými díly šedesátých let, jejichž významové dění je rovněž přímo závislé na využití návratných motivů a jejich složité vzájemné souhře - např. s Páralovými *Milenci a vrahy* nebo s Šotolovým *Tovaryštvem Ježíšovým*.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>16</sup> M. Eliade: *Posvátné a profánní*, s. 90-91.

Petr Komenda

## KÖRNEROVA PÍSEČNÁ KOSA A HISTORICKÁ SKUTEČNOST

**P**roměna vidění světa implikuje proměnu kategorií. Jestliže kategorie nejsou stálé a jestliže je v nich přes jejich původní určení zřetelný modelující prvek, pak při vzájemném srovnávání časově vzdálených modelů téže kategorie musíme počítat s jejich různorodostí. Jestliže například román *Písečná kosa*<sup>1</sup> Vladimíra Körnera srovnáme s historickou skutečností, pak je třeba vyjít z kategorie, jež určuje dějinné nazírání, to jest kategorie času. Kategorii času v románu *Písečná kosa* lze analyzovat komparací modelu středověkého světa, jak jej odhalují historici Gurevič<sup>2</sup> a Le Goff<sup>3</sup>, a alternativního modelu hereze, jehož nejucelenějším obrazem je učení gnostiků<sup>4</sup>, s fiktivní skutečností autorova díla. Ideje gnostiků, odlišující se od ortodoxního pojetí středověkého světa, hrají důležitou úlohu v Körnerově díle. Výsledky vyvozené z analýzy umožní určit místo románu *Písečná kosa* v celkovém rozvrhu autorova díla.

Ve středověku je možno pozorovat prolínání časů. Vícevrstevnatost středověké společnosti určuje vnímání cyklického agrárního času u rolníků, epického archaického času u šlechty, křesťanského lineárního času u církve a mechanistického počítatelného času u měšťanů. Dominantním je však čas církve. Teocentrický model světa rozvrhuje časový dualismus, nynější čas je již nyní překonán věkem nastávajícím. Čas spějící k vykoupení se stává lineárním a nenávratným. Křesťan je vždy začleněn do církevního společenství, které chránilo před nepřátelským světem, takže ve středověku nebyla výrazná individuálnost žádoucí. To souvisí s významným rysem vidění středověkého člověka. Středověký člověk na sebe nepohlížel jako na subjekt a na okolní svět jako na objekt.

Styčné body s existenciálními strukturami odhalenými filosofickými proudy tohoto století bychom mohli ukázat již u starověkých gnostiků. Gnose představovala pojetí času odlišné od pojetí křesťanského. Vznikla nezávisle na křesťanství u helénizovaných Židů. Velice ovlivnila

1 K. Körner: *Písečná kosa*, Praha 1995, 2. vydání [1. vydání 1970].

2 A. J. Gurevič: *Kategorie středověké kultury*, PRAHA 1978.

3 J. Le Goff: *Kultura středověké Evropy*, Praha 1991.

4 P. Pokorný: *Píseň o perle*, Praha 1986.



**Vladimír Körner**

**„ve svém díle  
stále zřetelněji  
člení postavy**

**na katy, oběti a svědky.“**

foto: archiv



jak počáteční vývoj křesťanství, tak pozdější vývoj neortodoxních křesťanských skupin, které nesouhlasily s mocenským rozmachem církve. Preexistenciální tázání gnose ukazuje na pokus nalézt nové, „pravdivější“ struktury, které by měly vysvětlit neměnitelnou určenost člověka ve světě: „*Odkud jsme a čím jsme se stali; odkud pocházíme a kde jsme se octli; kam spěcháme a z čeho jsme vykoupeni, jak je to s naším narozením a jak je to s naším znovuzrozením?*“<sup>5</sup> Rozvržení otázky je dualistické. Vymezuje mezi světem hmatatelným a světem, který je protipólem tělesného světa, světem duševním. Proti sobě jsou postaveny světlo a tma, nahoře a dole, bdění a spánek, duch a hmota, transcendentno a antibožské. Duše původně patřila světu světla, avšak neštěstím, nedopatřením byla uvězněna do světa tělesného, světa temnoty. Zatímco svět pozemský, kolotající v chaotickém dění, pohlcuje světlo duše do stále hlubší propasti odcizení, spánku, smrti, nejvyšší bůh (světelný princip) posílá výzvu k procitnutí, jež probudí duši, která spí, k návratu do domova světla. Cesta ke světlu je cestou poznání. Cesta končí tehdy, když duše, vysvobozená ze svého tělesného vězení, splyne s božstvem. Vlastní jádro gnostického učení lze ve zkratce vymežit jakožto spekulaci „*o nebeském Člověku, který se dostal do zajetí hmoty, je roztržštěn do jednotlivých lidských bytostí a chce se vrátit k nebeskému božskému prázkladu. Na tomto návratu se může podílet každý jednotlivý člověk, pokud se mu dostane poznání - gnose.*“<sup>6</sup> Chápání dějin u gnostiků je cyklické, do sebe zcela uzavřené. Symbolem koloběhu je had, požíra-

<sup>5</sup> tamtéž, str. 23.

<sup>6</sup> tamtéž, str. 122.

jíci svůj vlastní ocas<sup>7</sup>. Zlo ve světě je neměnitelné, vyprostit se ze zla znamená vyprostit se z tohoto světa. Aktivita člověka se neprojevuje v tomto světě, ale ve snaze uniknout ze světa; zatímco vůči cyklickému dění je zbytečné cokoli podnikat, osvobozená duše, již bylo sděleno poznání, na své cestě ke světlu (aktivní princip) může s pohrdáním shlížet na své tělo podléhající zlu, aniž by je usilovala ochránit, ze světa vymanit (pasivní princip). Duše získává vnitřní svobodu, cena za ni zaplacená je odmítnutí společenského řádu, jeho norem a kodifikací. Lidé nepoznavší gnosi zůstávají v zajetí zla, a tak může duše gnostika, osvobozená od těla, shlížet na okolostojící jako na dav, který propadl temnotě. Gnostik se cítí být součástí elity, jež sebe klade mimo dobro a zlo.

Čas v románu *Písečná kosa* rozděluje prostor na polaritu nekonečna a domova, přičemž se čas vymezuje v dualitě dění - nehybnost. Tento zásadní časový protiklad je hybatelem dalších struktur románu. Filmovým střihem, střídáním odstavců - vět a dlouhých popisných úseků se obrazy polarizují do nehybného utkvění a do bezvýznamnosti chaotického pohybu lidí. Místo bezpečí jednou opuštěné (domov) je obklopeno obzorem bezbřehosti: „*Nezáleželo tedy příliš na tom, kterým směrem vyjel z domu, pro osamělého bude nakonec každá cesta stejná.*“<sup>8</sup> V prostorovém a časovém nekonečnu se rozrůstá obraz mizejícího. Proměna věcí nutí k otázce: „*Kde to jsem?*“<sup>9</sup> Tento proces, v němž časné je pohlceno věčností, je nesen tichem, samotou a prázdnotou.

Protiklad dění a nehybnosti se stal ekvivalentním protikladu světa pozemského, prostoupeného zlem, a světa Božího, v němž vládne Kristus. Tento protiklad se bude nadále promítat do všech modelů společnosti. V zásadě je možno proti sobě postavit společenské normy ustanovené Řádem, který je nositelem absolutních hodnot, a původní společenství pohanů, jež odkazuje na tělesnost člověka. Je třeba již nyní zdůraznit, že modely společnosti, pokud jsou chápány ze sebe samých, nepostrádají logiku. Obraz Řádu německých rytířů odkazuje na věčnost řádu Božího. Obraz pohanského života odkazuje na čas cyklický, který podléhá přírodnímu koloběhu. Obraz dna společnosti odkazuje na nivelizaci času v okamžik, kdy jde o pouhé přežití, otrok jedná instinktivně jak zvěř.

<sup>7</sup> tamtéž, str. 30: „Had, který pojídá svůj ocas – symbol světa podléhajícího věčnému koloběhu zrození a smrti, doložený již u starověkých Foiničanů. /.../ Gnostikové jej pokládali za obraz světa, z něhož má být člověk vysvobozen.“

<sup>8</sup> V. Körner: *Písečná kosa*, Praha 1995, str. 53.

<sup>9</sup> tamtéž, str. 54.



Je příznačné, že v Körnerově pojetí Řád nijak nesleduje ortodoxní křesťansko - židovské pojetí času. Chybí zde eschatologie, která v knize *Zjevení* obnovuje Jeruzalém již na tomto světě. Řádoví rytíři byli nuceni bílé zdi Jeruzaléma opustit, z čehož vyplynuly další důsledky pro jejich ideologii; proto je třeba uvážít, jakou úlohu sehrával obraz Jeruzaléma ve středověkém světě. Ztráta svatého města, symbolu vykoupeného světa, vede ke ztrátě naděje v brzký příchod Krista a jeho dokonalého a dobrého řádu. Jestliže je Jeruzalém ztracen, uvažuje komtur Rinno, je nutno vše učinit pro to, aby zvěstovatel a nositel absolutních a věčných hodnot města - Řád, přenesl svaté město z nebe na pomíjivou zem. Přenesení se neuskuteční cestou lásky a přesvědčování, neboť tento svět propadl zlu, nástrojem se stane moc a síla. Zákony krutosti již nepřipustí další pochybení člověka: „*Lidé musí dostat takový strach, že se už neodváží hřešit.*“<sup>10</sup> Do principů věčnosti se ovšem vloudil prvek zcela „pozemský“, strach ze zrady, jež vyplývá z boje o nadvládu uvnitř řádové pospolitosti. Navenek je proklamováno bratrství, za clonou však číhají „*cizí, zlé oči, podivně napjaté očekáváním něčeho, /.../.*“<sup>11</sup> Komtur Rinno je vzápětí zabit, ideologie řádu zapomenuta. Moc, jež byla původně prostředkem k uskutečňování ideje, se stává smyslem sama o sobě, zemský mistr Ulrich Hunneberk doporučuje vyvolávat povstání mezi ovládanými i ještě neovládnutými pohany. Moc, uzavřená sama do sebe, se rozšiřuje do nekonečna, křesťanský lineární čas je opuštěn. Faktické odmítnutí Kristových měřítek se projevuje popřením Ježíšova evangelia, jež spočívá na vykupující milosti, která je určena všem. Řádový rytíř vyznává: sám sebe svou vlastní snahou (askézí, umrtvením) dovést k vykoupení, které je uvedením do nicoty, v níž splyneme s nekonečnem. Tuto gnostickou cestu k Bohu lze nalézt jak u komtura, tak u Amalbergy. Úsilí komturovo spěje k nekonečnu, na pouti poznání odmítá ztracené matčino teplo, zmarem a smrtí vniká do chladu a noci.

Amalberžin otec byl kdysi na křižácké výpravě a dovezl od pohanů a jižních Židů tajné knihy, podle místa určení tedy knihy gnostické. Odtud pak dívka získávala zasvěcení. Jistě není náhodné, že se její pojetí gnose velice blíží křesťanské variantě této nauky. Země a nebe jsou proti sobě dualisticky postaveny. Dobrý Bůh posílá Spasitele, naproti tomu krutý Bůh trestá. Člověk vznikl sexuálním aktem anděla (kladného principu) a pozemšťanky (tělesného principu). Dualismus člověka se

10 tamtéž, str. 40.

11 tamtéž, str. 42.

projevuje v protikladech duše - tělo, rozum - cit, svědomí - zvíře, dobro - zlo. Zatímco z nebe přicházejí andělé (poslové), člověk spočívající ve tmě skrze vykoupení ohněm touží k Bohu. Bloudění duše bude ukončeno až s novým příchodem Vykupitele. V zásadě se však člověk musí zbavit těla, aby přestal podléhat sexuálnímu pudu. Tělesné vězení způsobuje, že cesta utrpení, kterou uniká duše zemi, je velmi obtížná. Po oddělení těla a duše bude tělo opět nevědomé a šťastné, duše v nebi splyne se Spasitelem. V pojetí dualismu podle Amalbergy je tedy obsaženo také kladné ohodnocení těla. Tělo samo o sobě není odmítáno, dívka pouze nesouhlasí se spojením duše a těla. Proto na jedné straně dokáže shlížet na pohany s pohrdáním, ale zároveň jim závidí jejich osvobozenou tělesnost. Gnose Amalbergu na jednu stranu osvobozuje, na stranu druhou svazuje. Chtěla by odhodit veškerou svou vědomost a poddat se létu, tak jak to každým rokem pozorovala u pohanů: „*Jedno jediné léto v životě každého člověka, které dosud nepoznala, a kterého se přesto obávala.*“<sup>12</sup> Alwin by mohl její léto naplnit, vzhledem k ambivalenci této postavy je pochopitelné, že tak neučiní.

Když kněží Řádu v modlitbě mluví o bílých Jeruzalémských zdech, Alwin nechápe, proč jsou zmiňovány. Alwin nechápe ekvivalenci mezi nebeským Jeruzalémem, řádem Božím a řádem, který budují řádoví bratři zde na severu. To znamená, že neporozuměl transformaci řádu věčnosti do řádu pozemského, z čehož lze vyvodit Alwinovo neztotožnění se strukturami Řádu. Zakouší je zvenčí, aniž by je přijal. Alwin je poutníkem pozorně procházejícím různými modely společnosti. Pozice pozorovatele implikuje motiv ztráty místa bezpečí a motiv odcizení: kolektiv neposkytne útočiště a domov je ztracen. Svět se bude jevit jako labyrint, což odkazuje na bezcílné bloudění světem, v němž nerozhoduje otázka vnitřního smyslu, ale těkavé zkoumání věcí, neustálé odbíhání od místa pravdy: Jít „*kamkoliv, kde ještě nebyl.*“<sup>13</sup> Alwin není situacemi determinován, není do nich vržen, právě naopak, volí si je. Během své cesty uskutečňuje několik voleb. Nejprve si zvolil Řád, poté se usídlil mezi pohany, vzápětí si zvolil pokání v řádových zdech, a nakonec po volbě sexuálního poklesku s neznámou dívkou se rozhodne vrátit se domů. Alwin aktivně prochází různými modely společnosti. Ambivalentní pozice hrdiny je důsledkem porušení veškerých norem, které dané společnosti Alwinovi ukládaly. Zároveň si však nevytváří odlišnou koncepci norem, eklekticky přejímá ty, které se zrovna

<sup>12</sup> tamtéž, str. 80.

<sup>13</sup> tamtéž, str. 180.



naskytnou, a vzápětí je odhazuje. Pohyb v labyrintu tak není vyveden do ráje srdce. Tento rys ovšem v žádném případě neukazuje na středověkou společnost, neboť takto vnímá svět člověk tohoto století. Proto se Alwin modlí modlitbu moderního člověka, postrádá totiž jistotu Boha: „/.../ *jsem tak ubohý a tak rychle tě umím zradit, že se mi celá víra v tebe zmenšuje v jakousi nepatrnou lidskou tečku v širém moři. Ztrat' mne, ale nenechávej mne zemřít, /.../.*“<sup>14</sup> Je příznačné, že Alwinovi (na rozdíl od středověkého člověka) záleží více na životě než na spasení. Touto existenciální rovínou Alwinovy osobnosti však ještě prostupuje rovina jiná, rovina gnostického vykoupení, které zůstává nezavršeno. Pohyb hrdiny se promítá do vertikály sestupu a opětovného vzestupu. Alwin nejprve opouští domov, vstupuje do světa, sestupujíc prochází několika společenskými řády, až se ocitá na dně společnosti. Alwina proměňuje poznání jejich struktur, aniž by některou přijal za svou. Vnitřní ztotožnění by jej uvedlo do nepravdy a do úplného zapomenutí na domov. Zjevení pravdy k němu přichází dvakrát, vždy ve snu a vždy mu je ukazuje zasvětitelka gnose, Amalberga. První zjevení (v domě Amalbergu) mu objasňuje gnostickou zvěst, druhé zjevení (v řádové cele) jej nechává rozpomenout se na domov. Návrat se neuskutečnil, Alwin umírá v bitvě u Lehnice. Vykoupení gnose je nakonec zpochybněno ambivalencí.

Ambivalence postavy Alwina se projevuje v jeho možnostech, neboť vše je mu dovoleno. Jestliže komtur pokládá řád, který na sever přináší rytíři z jihu, za věčný, pak Alwin skepticky popírá jeho absolutnost a zdůrazňuje pomíjivost řádu. Podle Alwina jen pohanské slunce je věčné: „*Nový koloběh života, neustálý pohyb v dunách a nevyzpytatelném písku. Jenom my už tu nebudeme, /.../.*“<sup>15</sup> Také ve vztahu k Amalberze se ukazuje Alwinova skepse, tam kde ona vidí propast, on spatřuje nehlubokou jámu. Nejprve se mu zdá nejšerednější ženou na světě, vzápětí ji vidí jako krásnou. Popírání absolutní trvalosti křesťanství a snižování kurtoazního ideálu ženy zajisté nelze ztotožňovat se středověkem. Alwin sice tvrdí: „*Já pro sebe štěstí nechci*“<sup>16</sup>, ale tím naopak potvrzuje, že cílem, k němuž usiluje dospět, je právě jeho nalezení. Touha po štěstí je posedlostí člověka novověku, který místo toho, aby usiloval o fenomenální bytí, se snaží vlastnit. Již samotné chtění předpokládá vlastnění. Člověk středověku se naopak přičiňoval sklony

<sup>14</sup> tamtéž, str. 74.

<sup>15</sup> tamtéž, str. 94.

<sup>16</sup> tamtéž, str. 95.

k vlastní popřít, cílem středověkého člověka bylo usilování o spásu skrze pomoc ubohým. Alwin je sice otevřenou možností, tím však, že ani jeden společenský model nepřijímá za svůj, se jeho zdánlivě neko- nečná cesta mění v cestu jedinou, cestu bludného poutníka, čímž je potvrzována Körnerova skepse. Ovšem rozpor mezi možností volby a determinovaností nelze pozorovat v kolektivistickém středověku, v němž nenalezneme takovou míru individuality, takovou míru atomi- zace a osamělosti, jak ji v románu představuje postava Alwinova. Základním rysem románu je **proměna** Alwinova vidění. Z této promě- ny vyplývá jednak jeho bloudění, jednak jeho ambivalence a jeho skep- se. Tato proměna stojí v rozhodné opozici proti **stálosti, neměnnos- ti** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.) kategorií ve středověkém myšle- ní. Alwin se neztožní ani s vykoupením gnose, zato však přejímá její negativní obraz pozemského světa, takže se v jeho postavě prolínají přinejmenším dvě roviny: existenciální a gnostická. Ačkoli obraznost románu zčásti odpovídá obraznosti středověku, nelze jej prohlásit za odpovídající historické skutečnosti; čtenář vidí fiktivní svět románu Alwinovýmá očima, které nazírají na dění pohledem člověka dvacátého století.

Jan Patočka v úvahách o dějinném a předdějinném světě uvádí mýtus jako uzavřený a dějiny jako otevřený čas.<sup>17</sup> Chaos, hrozivý a hro- zící nás pohltit, nám nejprve brání otevřít se nebezpečí, jež se v něm naskytá. Útočiště hledáme v mýtu, který nás má před chaosem ochrá- nit. V okamžiku, kdy prohlédneme mýtus jakožto klamný, odcizujeme se původnímu světu, jenž nám poskytoval ochranu, a otevíráme se dějinám. Otevřené dějiny potřebují aktivně myslícího člověka. Každé vysvětlení, které by trvalo na úplném a dokonalém obrazu světa, by dějiny uzavřelo, člověk by se stal opět pasivním. Gnostický čas jsme charakterizovali jako do sebe uzavřené a tedy nikdy nekončící zlo, proto uzavřenost tohoto času a gnostické vysvětlení o pádu člověka definujeme jako mýtus. Souhrnně řečeno: negativní obraz světa poda- ný gnosí je mytický. Také Körner chápe časovost mytickou, synkrezí do ni vkládá prvky především gnostické, avšak postrádáme u něj možnost vykoupení ze zla, tedy ono kladné přitakání, které je charakteristické pro gnostický vzestup.

Tak jako je vztah mezi uzavřenými dějinami a uzavřenou duší, tak také mezi otevřenými dějinami a otevřenou duší. Podle Jana Patočky uzavřenou duší charakterizuje ohraničenost do sebe sama a z ní vyplý-

17 J. Patočka: Kacířské eseje o filosofii dějin, Praha 1990.



vající absolutnost a nekonečnost, taková duše se může setkat jen sama se sebou, kdežto otevřenou duši lze charakterizovat otevřeností vůči druhým lidem a vědomím vlastní konečnosti.<sup>18</sup> Körner ve svém díle stále zřetelněji člení postavy na katy, oběti a svědky. Čím vyhraněnější jsou tyto osobnostní kategorie, tím pasivnější je jednání postav. Katí jsou začleněni tím, že se stávají nástroji obecného koloběhu zla; oběti jsou podřízeny katům a svědkové, pozorující toto dění, nejsou schopni nekonečné opakované zlo zlomit. Tato determinovanost našťěstí není úplná. Pokud se jí postavy vymknou, prožívají svůj vlastní čas, různými způsoby pečují o svou existenci, jak to můžeme pozorovat u Alwina (román *Písečná kosa*) i u sv. Vojtěcha (román *Smrt sv. Vojtěcha*). Naopak podřízení se vede ke ztrátě „vlastního“ času, což postavy vnímají jako životní prohru (novela *Psí kůže, Oklamany*). Uzavřená, gnostickým mýtem předurčená duše upadá do zapomenu-tosti na sebe sama, rezignuje na vazby k okolním lidem.

Körnerovo východisko lze spatřovat v analýze existenciální situace, tak jak byla podána v novele *Adelheid*. Jakým způsobem však autor mohl dospět od existenciální analýzy až ke gnostickému mýtu? Existenciální filosofie a gnostikové kladli společně otázky. To umožnilo gnostikům zachytit cosi z existenciální situace člověka. Ekvivalence mezi oběma myšlenkovými směry pomohla autorovi přijmout gnostické pojetí času, což jest do sebe uzavřené, nikdy nekončící dění zla. Negativní obraz světa, jenž je příznačný jak pro gnosi, tak pro Körnera, otevřel jeho dílu novou kategorii absurdna (román *Lékař umírajícího času*). Tato kategorie jej oddaluje od čistě existenciálních analýz, v nichž se absurdno sice vyskytovalo, ale nepřevažovalo. Tato nová kategorie však posiluje původní negativní obraz světa, je vytvářen synkretický dualistický mýtus, což ostatně odpovídá dnešnímu směřování doby, jež si říká postmoderní. S postupným zesilováním negativního obrazu světa se zeslabuje aktivita hrdinů vůči času - zlu. Pasivita a determinovanost hrdiny vrcholí v novele *Oklamany*. Můžeme si jen klást otázku, proč je skepse tak důsledná. Přinejmenším lze ukázat na několik příčin: smrt Körnerova otce, obraz ztracené generace, kterou poznamenala padesátá léta, odraz normalizačních let, distance od „postmoderní“ nezávazné hry v umění. Osvětlí však tyto důvody podmanivost autorových děl?

Starověké gnostické učení obsahovalo přitakání, a to v podobě vze-stupu člověka k Bohu. Kdysi bylo možno splynout s Nejvyšším. Körner

18 J. Patočka: *Komenský a otevřená duše. Srovn. Komeniologické studie II*, Praha 1998, str. 337-351.

naproti tomu dokáže vynikajícím způsobem pracovat s faktem, že víra v Boha je dnes založena na absurdních rozporech, takže může docela snadno ztratit svou útěšnost a zakotvenost. Neexistence jakéhokoli kladného přítakání vytváří tísnivou atmosféru. Autor v nás rozechvívá citlivé místo, vždyť svět je vskutku možno nazírat tak, jak je viděn v Körnerových dílech, vysvobozující pohyb vyzní většinou do prázdna, Bůh dnes z úzkosti nevytrhuje. V Körnerově pojetí času spatřuji nebezpečí pro jeho tvorbu. Obraz jeho světa se může stát snadno schematem. Dějiny v jeho díle se do sebe uzavřely, ale člověk je přece otevřená možnost! Jistěže autorovo pojetí času nepostrádá sugestivních rysů, zvláště tehdy, je-li vůči času zachována možnost volby (*Písečná kosa*), nebo pokud člověk nerezignuje (*Smrt sv. Vojtěcha*). Avšak nad *Oklamaným* si klademe otázku: a jak dál? Radikální nihilismus nás nedovede ke katarzi ani v rovině existenciální, natož umělecké. Člověku je zapotřebí světla.



Jiří Staněk

Z KORESPONDENCE  
JANA DRDY

**R**efrémem našich setkání v posledních letech bylo nejednou konstatování, že literární historie má splácet dluhy autorům, k nimž se v dobách minulých chovala macešsky, často ale mezi znovu objevovanými nacházíme jména, jež jsou vepsána do povědomí generací, jakkoliv u každé z nich s odlišnými (ne-li protikladnými) přívlastky a hodnotícími znaménky. Mezi ty, jejichž osobnost i dílo se nabízí k reinterpretaci, patří podle mne i Jan Drda. „*Prozaik bohatého vypravěčského fondu opřený o lidové kořeny, spisovatel s nesmírnou láskou k rodné zemi, ke všemu českému a k pracujícímu člověku*“<sup>1</sup>, „*zgruntu nedovychovaný lidový chasniček prostých vitálních pudů, nevybíravý v prostředcích úspěchu*“<sup>2</sup>. Takováto nejednoznačnost provokuje tím spíše, jde-li o spisovatele, který se do kulturní historie své země zapsal nejen činy literárními. V mnohém jako by připomínal Halase – osobnost výrazně polarizovaná, radikalismus, touha „držet prst“ na chvějícím se tepu doby, funkce, a také prostota, činorodost, vnitřní poctivost, kterou mu ostatně neupírali ani někteří pramálo mu naklonění („*měl dokonce jakési zárodečné mravní vědomí, splývalo u něho s upřímností, se kterou hledal nezaludně, nezahaleně a bez rozpaků pouze svoje dobré a nic nad to*“<sup>3</sup>). Také on straně posloužil, také on odešel z tohoto světa „stranou opuštěn“ v atmosféře rozjitřené událostmi, jejichž hrůzný dopad a tíhu rozpoznal příliš pozdě (ostatně jako by měl Drda pro Halase jistou slabost – hra *Jsou živí*, zpívají byla uvedena mottem z *Mobilizace*, taktéž zamýšlená trilogie *Odkud přicházíme, kdo jsme a kam jdeme*, jednu z přednášek k výročí Mnichova nazval Drda *Zvoní, zvoní zrady zvoní*).

Jakkoliv Drdova tvorba svým jádrem nespadá do období, které je předmětem našeho zájmu (jako by se mu do šestého desetiletí, aspoň jako spisovateli, příliš nechtělo, jako by pomyslnou tvůrčí

1 J.Kunc: Slovník českých spisovatelů beletristů 1945 – 1956. Praha 1957, str.83.

2 V. Černý: Paměti 1945 – 1972. Brno 1992, s. 224.

3 tamtéž, s. 225.

4 V prosinci 1958 jsou v Realistickém divadle nově uvedeny Hrátky s čertem, v tamtéž roce vychází jedna z erbovních Drdových

tornu vyprázdnil na jeho prahu<sup>4</sup>, je v něm Drda nepřehlédnutelně přítomen a i pro něj je životně důležité, dokonce svým způsobem rozhodující, nejen proto, že na jeho sklonku umírá.

Jaké jsou důvody Drdova – zdánlivého – „odmlčení“? O mnohém se již můžeme pouze dohadovat, vždyť i svědectví současníků jsou skoupá, opatrná (vyhýbavá?) nebo emocionálně podbarvená (ať kladně či záporně). Jedna z cest k odpovědi může být naznačena právě v Drdově korespondenci. Předně je třeba poopravit názor, že na přelomu 50. a 60. let se těšil údajně oficiální a „prorežimní“ autor bezvýhradné a nekritické přízni mocných. V dopise, jenž zneklidněný Drda adresoval J. Hendrychovi (20. 7. 1959), mj. čteme: „...po zásahu s. Pulcmána byl vzat z výroby můj scénář Vyšší princip (...) Důvod zastavení prý je v tom, že Vyšší princip prý je napsán z maloměstského aspektu, a proto je nevhodný...“ Důvodem Drdovy „absence“ v próze 60. let mohla např. být i jeho vnitřní distance od „nové vlny“ prózy, která se ohlásila mj. Škvoreckého *Zbabělci* (podle J. Petrmichla jsou Drdovy *České pohádky* a *Plamen a vítr* K. Nového „nejprůkaznější polemikou s oním vychladlým, nezaujatým intelektuálistem, jenž se tehdy v naší próze na čas objevuje“<sup>5</sup>). Naléhavý dopis Fr. Hrubína (z 8. 10. 1964) pak naznačuje, že Drda v této situaci zřejmě nebyl sám: „Milý Janíku, včera jsme se letmo objali na Dobříši, a dnes na Tebe ňák hodně myslím. Rád bych Ti něco řekl: Ty ani nevíš v tom zmateném věku, co všechno a s jakým krásným šílenstvím umíš. Když se tak dnes dívám kolem, připadá mi to, jako bych se ocitl mezi secesními listy a větévkami Procházkovy *Moderní revue*. Tobě však věřím, protože jsi od nás (...) Jeníku, největší tragédie pro nás je literatura. Ale my jsme přece byli kamarádi lidí, kteří chodili „za školu zvanou literární“ jako byl Josef Hora, Seifert, Hořejší, E. F. Burian, Halas – a našimi universitami byli (sic!) ty dobré české pajzly. Mám Tě rád a rozumím Ti víc, než si myslíš! A Ty mně snad taky! Tak ahoj, zdař Bůh, nazdar, Tvůj Franta Hrubín.“

Zajímavý je v této souvislosti i názor K. Ptáčníka („...býval nešťast-

knih – *České pohádky*, 3. opravené vydání neprávem opomíjeného Putování Petra Sedmilháře a kniha *Jednou v máji*, na 200 stran rozpracovaná povídka *Pancéřová pěst*, upravená „pro čtenáře od devíti let“ – v kritických referencích přijatá mj. jako „Drdův román pro mládež“ (Vl. Kovářik) a kniha „konečně dobrodružná a dnešní“ (Zd. Kožmín), v prosinci 1959 mají premiéru *Dalská báty* (v říjnu 1962 uvedeny v ČST jako opera v režii J. Smutného), vychází rozšířené 18. vydání *Němč barikády*, v roce 1960 filmy *Dařbuján* a *Pandrhola* (červen) a *Vyšší princip* (červenec) a ve 20. vydání vychází *Městečko na dlani*. V roce 1961 uvádí ČST tři povídky ze souboru *Němč barikáda* natočené studenty FAMU, premiéru má hra *Jsou živi, zpívají* (v DCA, 27. 5.).

5 J. Petrmichl: *Patnáct let české literatury*, Praha 1961, s. 114.



„...býval  
nešťastný  
z každého  
románu  
nás mladých...“

foto: Pavel Vácha



ný z každého románu nás mladých“<sup>6</sup>. Jistým svědectvím, naznačujícím možný „nahořklý“ vztah k některým mediálně přitažlivým osobnostem kulturní scény 60. let, mohou pak být i poznámky k připravované divadelní hře, které také nalézáme v pozůstalosti. Za stručnými charakteristikami postav není obtížné rozpoznat jejich reálné „předlohy“: psychiatr Dr. N. – asi 40 letý starý mládenec, má pověst proutníka, herečka Jiřina B. – 30 letá, alkoholička (nešťastná, chroustá Fenmetrák, nemá štěstí v lásce), režisér Jiří W. – žid, zakomplexovaný, 49 let, Dana, jeho žena – udělal z ní herečku, 28 let (je dost kurva), Anička K. – žena úspěšného dramatika (ten sedí v divadle na své komedii), Věra U. – pěkná blondýnka, žena dirigenta, Milivoj U. – dirigent, přijede po představení opery autem, Šafránek – šéfredaktor Dikobrazu.

Značnou dávku tvůrčí energie investuje Drda v tomto období do připravovaných projektů, které však zůstaly uloženy v autorově pozůstalosti: detailně rozvržená trilogie *Odkud přicházíme, kdo jsme a kam jdeme* (generační sága, která měla zahrnovat období 1888 – 1948) s ohromným množstvím excerpovaného materiálu, náčrt zmíněné divadelní detektivní hry, koncept kuchařské knihy (*Kuchařina – mužské potěšení*) a knížky rybářské a projekt rozsáhlého dvoudílného cyklu téměř třiceti českých pohádek (ostatně jeho pracovitost i jistá „roztěkanost“ byly dostatečně známy). Zejména projekt trilogie

6 K.Ptáčník: *Život, spisovatelé a já*, Praha 1963, s. 206.

Drdu doslova pohltit, v dopise dr. Mileně Pauchmanové 9. X. 1960 píše: „Znova v těchhle měsících pracuju na velkém (počtem stran) románě, a ta práce mě tak „vucucla“, že žiju strašně zjednodušeně, píšu, jím a spím...” s lakonickou poznámkou na okraji rukopisu: „Kdybych neudělal nic, než řekl krátkou historii proletářského rodu, stačí.“ Román, podle Drdových předpokladů měl začít vycházet v letech 1962 - 1963, nikdy však nevyšel a podle dochovaných korektur byla otištěna v *Impulsu* (18. 11. 1966) rozsáhlá ukázka.

A konečně Drdův zájem se v 60. letech také výrazně soustředil na rozhlasovou a televizní publicistiku (jako by někdejší žurnalista a zpravodaj z norimberského procesu hledal „živou vodu“ v bezprostředním kontaktu se čtenářem a divákem). V korespondenci nalezneme množství důkazů o tom, že právě v 60. letech Drda prožívá ještě jedno drama, tentokrát nikoliv literární, ale zřejmě to nejzávažnější, životní: v četných dopisech, jichž je adresátem a z nichž vyplývá, že pro množství lidí nebyl jen spisovatelem a poslancem, ale také, ne-li především, nositelem a strážcem určitých hodnot mravních, pisatelé upozorňují na nešvary, podvody, křivdy, protekci, špatné hospodaření, byrokracii, zpronevěry, na případy bezpráví minulého i současného. Z listů lze vyčíst zoufalství, pocity křivdy, bezradnost, bezmoc, pro řadu pisatelů (šlo podle písma a stylu zejména o lidi starší) byl spisovatel a člověk Jan Drda „poslední instancí“, garantem práva, posledním spravedlivým. Z nemnoha dochovaným konceptů odpovědí je zřejmé, že Drdu tyto informace trápily. Jednou (ne-li jedinou) z možností reagovat byly rozhlasové a televizní pořady (např. *Černá hodinka* v ČR či televizní relace *Nejvyšší princip*), v nichž Drda apeloval na čest a potřebu mravnosti, další a další reakce na tyto relace jej však zřejmě přiváděly k poznání, že se pohybuje v bludném kruhu, že se ocitl v soukolí, z něhož není východiska ani úniku. S těmito skutečnostmi se již vyrovnat nedokázal. Symbolickou tečkou za celoživotním usilováním o naplnění ideálů socialismu jako by byla trojice dopisů, které Drda obdržel na konci desetiletí: dopis Jiřího Pištory, kterým se na Drdu obrací s prosbou o pomoc v kritické situaci životní (3. 1. 1968), dopis Jiřího Hanzelky s nádhernou mužnou pointou („...Máš v uplynulých 19 letech jistě dostatečný důkaz, že se přátelům jako věřitel neozývám, dokud mne k tomu nevedou vážné důvody. Tentokrát nastaly, vysvětlovat Ti je jistě nemusím.“ - 23. 2. 1970) a dopis z nejsmutnějších – naléhavá výzva Jana Procházky, aby Drda aspoň v okruhu známých uváděl na pravou míru dezinformace denunčiacího pořadu ČST *Svědectví*





**„...měl dokonce jakési zárodečné mravní vědomí...“**

foto: Pavel Vácha

nad *Seinou* (21. 4. 1970) a následného článku v *Rudém právu* (23. 4. 1970). Nad idylou a humorem čertovských pohádek začalo vítězit peklo.

Korespondence Jana Drdy nabízí mnoho zajímavého, včetně několika unikátů, které – jakkoliv se nevztahují bezprostředně k námi sledované periodě – stojí za připomenutí: list E. Hostovského, vysoko vzdvihující kvality *Putování Petra Sedmilháře*<sup>7</sup>, zajímavý dopis – doborzdání, vztahující se témuž románu<sup>8</sup>, eventuelně listy dokumentující

7 Psáno v Pittsfieldu 5. 5. 1946: Vážený a milý pane Drdo, před dvěma roky čtli jsem Vaše „Městečko na dlani“, které se nějak z domova dostalo do Londýna a bylo tam znovu vydáno časopisem „Mladé Československo.“ Kniha mě nadchla jako ostatní všechny čtenáře za hranicemi, dal jsem jednu kapitolu přeložit do angličtiny a odevzdal jsem ji [...] (jméno nečitelné – JS) pro jeho americkou antologii, kterou jsem mu pomáhal dávat dohromady (na tuto antologii nedávno doma upozornil „Kritický měsíčník“). Většina amerických kritiků psala o Vás s nadšením, také Neameričané, např. Španělové (z Jižní Ameriky) byli mimořádně zaujati Vaší prózou, a Heinrich Mann v dlouhém dopise redaktorovi antologie věnoval Vám obzvláštní pozornost. Dnes Vám však píši z jiného důvodu. Z domova mi přátelé poslali Vašeho „Sedmilháře“. Začal jsem jej číst včera a právě jsem asi ve třetině. A už teď musím Vám říct, že mě dosud nikdy neupoutala česká próza. Jste autor, který musí být čten v cizích jazycích, protože Vaše kniha vysoko ční nad vším, co jsme mohli a můžeme dát světu. Za mého sedmiletého pobytu v cizině spřátelil jsem se s významnými spisovateli francouzskými, anglickými a americkými a přál bych Vám ze srdce, abych jim mohl předložit Vašeho „Sedmilháře“ ve francouzštině nebo angličtině. Nemáte překlad? Jsem přesvědčen, že tito lidé po zaslusí by Vám ihned otevřeli cestu na světový trh. Budu Vám vděčen, když mi napíšete! Zatím, prosím, přijměte výraz mé úcty a hlubokého obdivu. Váš Egon Hostovský

8 Vážený pane tajemníku! K Vaší otázce po Drdově Petru Sedmilháři sděluji Vám toto: Dílo jest pro každého lékaře vskutku překvapením. Jde o naprosto přesný obraz paranoidní schizofrenie. Věc je takřka úplně bez chyby. Megalomanie, fobie, confabulace, halucinační stavy a celá řada klinických detailů je tak přesné, tak výstižné a tak dokonale podána, že se neváhám vyjádřit takto: Kdyby někdo,

cí sugestivně specifickou atmosféru 50. let<sup>9</sup>. Ať už to byl „vnitřní nesouhlas“ s děním v české kultuře, averze vůči „intelektualizaci“ a jejím reprezentantům či „ztížená možnost soustředění“ v hektické atmosféře, je pro Jana Drdu sedmé desetiletí obdobím všestranné horečné aktivity a intenzivního vývoje názorového.

Tyto poznámky, inspirovány krátkým, téměř letmým setkáním s korespondencí autora v mnohém jistě kontroverzního, nechťejí suplovat výsledky seriózní a dlouhodobé práce, domnívám se však, že mohou nabídnout poněkud jiný úhel pohledu na spisovatele, který pro mnohé absolventy škol prakticky jakéhokoliv stupně je autorem jediné knihy. Je-li dnes dílo Jana Drdy jako celek komentováno s despektem (pokud je vůbec bráno v úvahu) a Drda sám odbýván několika bonmoty převzatými např. z *Pamětí V. Černého*, může to být opět důkazem naší krátkozrakosti a historické „nepaměti“.

---

na příklad student psychiatrie, chtěl přesně předvésti obraz schizofrenika s paranoidním rázem, a to hodně expanzivního, stačilo by si přečíst Sedmilháře. Zcela Váš MUDr. Zdeněk Rosenberg

9 Např. dopis, který Drda pravděpodobně obdržel v Santiagu de Chile při spanilé jízdě některých členů SČSS do Jižní Ameriky r. 1955:

„Milý Drdo! Soudruhu chceš-li odsud odejít se zdravou kůží tak zmizni brzy jinsk Tě čeká co jste připravili Clementisovi a Slánským! Čeští partyzáni! Vzpomeň si na Gustu Šramma. Mimochodem Plzeň 48“ či nevědní zájem bdělé svazačky o E. Fikera (z 12. 10. 1953:

„Obývá dvojnásobný byt se ženou a 1 dcerkou a prohlašuje, že nikdy nic v životě nedělal a přeče i dnes mu to jaksi prochází (...). Sama ho neznám, ale živelně rozhořčení, se kterým se na mne soudruzi obrátili, mne nutí vás na to upozornit (...). Velmi mne zajímá věc Fikera.

Ukážete-li mi nesprávnost obvinění či výtek, budu je tlumočit soudruhům, kteří věc kritizovali. Ráda bych, aby se šlo do důsledků: buď zasáhnout, nebo vysvětlit. Nechť jejich kritický hlas nezůstane bez odpovědi. Čest práci! Helena Klíková, stud. fil. hist. fakulty, směr KSSS“.



Svatava Urbanová

## „HRA JAKO INDIKATIV VÝRAZOVOSTI“ AUTORSKÉ POHÁDKY TÉMA: HRA

**D**o úvah o hře v moderní autorské pohádce 60. let se nám vkrádá řada aspektů, které se mohou stát stejně dobře důkazem oprávněnosti zvoleného tématu, jako mohou být stvrzením známé pravdy, že vše obsáhnout nelze. Zůstaňme tedy u konstatování, že právě v 60. letech se hra začala pocítovat jako jeden ze základních fenoménů lidské existence, stala se prostředkem k uměleckému vyjádření světa<sup>1</sup>, sociokulturním fenoménem, který se promítal třeba do divadelních a filmových aktivit, do tvorby satirické poezie a povídek, které byly určeny k autorským čtením v divadlech malých forem, dostal se do písniček, scének, estrád, muzikálů. Hravý princip nevyrůstal jen z něčeho známého, nenápadného a běžného jako je dětská hra ve své spontánní herní podstatě, ale nacházel svůj zdroj v ontologických polohách, kdy hra nabývala existenčního charakteru, byla něčím spontánním, osvobodivým a zároveň dobově příznačným. Michalovi „bubáci“ (*Bubáci pro všední den*, 1961) se setkávají s lidmi, kteří více než ony, pohádkové postavy, naplňují své přidělené funkce až do absurdity, dostávají se do situací, kdy „člověk sám dělá z rozumu iracionalitu, z logiky alogičnost, z výchovy fantastickou zpotvořeninu, z idejí mechanismy“.<sup>2</sup>

Prévertem okouzlený M. Macourek vnáší do hry *Jedničky má papoušek* (1960), uvedené v *Divadle Na zábradlí*, a do pohádek na temnějších text-apealech varianty nonsensu, parodie a ironie, které jsou syceny jak hravostí, tak životní hodnotovou relevancí. Vychází z všední banální situace, do které se dětská postava dostává a kterou každý důvěrně zná, tematizuje zlovyk, banalitu, doslovnost, nedorozumění. Oba světy (dětský a dospělý, reálný a pohádkový) se začnou nenápadně prolínat, vrůstat do sebe, vyživovat se. Děje se tak hravě, humorně, s fantazií a se smyslem pro základní a přenesené významy slov.

Hra se v 60. letech stává imodalitou vnitřně bohatě vrstvenou. Neomezovala se na dětskou herní činnost, na hru dospělého s dítětem,

<sup>1</sup> Hrou, smíchem, fantazií se zabývali E. Fink (Hra jako symbol světa, Praha 1993), H. Bergson (Smiech, Bratislava 1966), F. Miko (Hra a poznanie v detskej próze, Bratislava 1980), B. Kováč: Umenie jako hra. In: Svet dieťaťa a umelcká fantázia, Bratislava 1964).

<sup>2</sup> D. Sus: Metamorfózy smíchu a vzteku, Praha 1963.

ale vstupovala do soudobé tvorby a recepce v různých podobách hry a pohrávání si s vžitými žánry třeba populární epiky (detektivky, westernu, sci-fi, pohádky), které vedle oddechových a relaxačních funkcí nabývaly svérázné funkce nové, ve výběru překladových textů, kde se zračí orientace na západní, spíše anglosaskou literaturu (znovu vychází Carrolova *Alenka v říši divů*, přel. A. Skoumal v r. 1962, básně E. Leara, Ch. Morgensterna). Také soubory mezinárodních autorských pohádek, které v 60. letech vycházely, měly široký rádius. V *Dvaapadesáti sobotách* (1967) bylo zpřístupněno 25 překladů jinonárodních pohádek. Do pohádkové detektivky *Tajemství oranžové kočky* (1968), jejíž vznik inicioval a vyprávění zahájil v *Zlatém máji* Z. K. Slabý, zasáhlo devět zahraničních autorů. Společným znakem hry v autorské pohádce 60. let se stávalo, že napětí mezi smyslem a nesmyslem, vážností a směšností, vznešeností a nízkostí nevznikalo ze znepokojivé úzkosti, ale spíše z vědomí převahy nad určitými mechanismy, které v ustálených řečových projevech, ve vžitých vztazích a významech fungují.

Nabízí se několik možných přístupů ke zvolenému jevu, tj. hře, hraní, které jsou umocňovány fantazií a humorem. Takové otevřené pojetí, vymezení a vzájemné prostupování dovoluje klást podnětné otázky teoretické, typologické, genetické, protože každodenně můžeme vnímat svět jako hru, literaturu a uměleckou tvorbu jako hru, lze se ptát na hru se slovy a jeho významy, na hru se známými motivy a uměleckými texty. Pohybujeme-li se v intenci literatury pro mládež, v oblasti moderní autorské pohádky, nesmíme zapomenout, že hra nabývá na širším významovém rozměru také zde.

## POLOHY HRY V AUTORSKÉ POHÁDCE

Čeho si zde můžeme všimnout?

• **Vazeb na tradiční klasickou pohádku v látkové a výrazové rovině?**<sup>3</sup> V autorské pohádce předcházejícího období (v 50. letech) se variovaly nebo parodovaly pohádkové postavy a postupy ve prospěch reálných vztahů, eventuálně technických a civilizačních reálií (např. vlaku, uhlí), které byly animizovány a personifikovány. Konstantním znakem pohádkových textů O. Hejné, D. Mrázkové, O. Hofmana, V. Čtvrťka v 60. letech se však podstatou stává „jevový mimetismus“.<sup>4</sup> Vyprávění nejsou založena na principu reverzace pohádky, důraz je položen spíše na lidské vztahy a v centru pozornos-

3 O. Chaloupka: K některým souvislostem klasické a tzv. moderní české pohádky. In: Česká literatura 20, 1972, č. 4, s. 311 - 327.

4 Mimesis ve výstavbě uměleckého obrazu je zde chápán jako postup, který vyvolává iluzi faktického světa.



ti stojí běžné, nenápadné každodenní předměty (taliř, budík, klíče apod.). Čtvrtkovo vyprávění *Hodinky s lokomotivou* (1965) není ani o chodících hodinkách, ani o oživé lokomotivě, ale o dědečkovi - výpravčím vlaku, jehož základní vlastností byla přesnost a jeho vykolejení nastane, když ztratí své kapesní hodinky.

• **Modelových herních obrazů, v nichž jsou posíleny autonomní rysy moderní pohádky a zřetelný příklon k jiným literárním druhům - k nonsensové poezii, detektivce, sci-fi, přírodní próze, příběhové próze ze života dětí?** Tady bychom připomenuli impulsy v podobě knížek J. Hanzlíka: *Sněhová hvězdička*, 1966, Z. K. Slabého *Tři banány aneb Petr na pohádkové planetě*, 1964, *Dívka z Černé věže*, 1968, *Bukururuna*, 1968, J. Trefulky: *Tajemství tajemníka Rúdamera*, 1969, knihy D. Mrázkové, O. Hejné aj.

• **Poetologických fenoménů v jazykovém významu?** Zde by vynikla fantazijně hravá obrazotvornost, slovtvorba (novotvary a uměle vytvořená slova třeba v názvech - A. Vostré: *Laris Ridibundus*, J. Trefulky: *Tajemství tajemníka Rúdamera*), onotopické výrazy: zvukové prvky jazyka, slovní hříčky (O. Šafránek: *Tmo, kdo tam v tobě je?*, O. Hejná: *Bubáci z Pampelic*), kalambúry, uplatnění kaligrafické poezie v textu (D. Mrázková: *Neplač, muchomůrko*). Za zvláštní pozornost by asi stála hra se slovem a slovním nápadem, rozvedení doslovnosti významu slova, kdy se oživuje dětský smysl pro humor, podporuje se jejich zvědavost, smysl pro hledání skrytého nebo utajovaného.

• **Rozdílnosti ve vypravěčských perspektivách a strategiích?** V tradičních pohádkách převažuje autorský vypravěč, v autorských pohádkách 60. let dochází k převaze „povídače“<sup>5</sup> - „Povím ti o jednom topolu - topolátku. Byl velký asi jako kluk...“<sup>6</sup> Na rozdíl od narativnosti klasických pohádek, kde vypravěčský part je veden v er- formě, je v autorské pohádce 60. let uplatněn také přímý vypravěč v ich- formě (dokonce promlouvá jako zvířecí postava - O. Šafránek: *Firma Hrášek a Bernardýn*), prosazuje se „oko kamery“ (O. Hofman: *Klaun Ferdinand*). Častý je spontánní řečový tok výpovědi, který využívá nonsensové hravosti (Macourek). V něm se vypráví jakoby jedním dechem, v dlouhých souvětích jsou aditivně řazeny věci konvenční a mimořádné, podstatné a nepodstatné, umocněné nečekaným srovnáním, rozvinutím doslovnosti. Něco je parafrázováno a něco parodováno.

5 Tento termín poprvé použil J. Čapek pro vyjádření přímého kontaktu s dětmi. O tom blíže V. Vařejková: Literárněvýchové interpretace textu na 1. stupni základní školy. Brno 1998, s. 84 - 85.

6 O Hejná: Slavík pod deštníkem. Praha 1965, s. 28.

• **Hry jako základního projevu dětské činnosti?** V oblasti moderní autorské pohádky, nesmíme zapomenout, že hra je distinktivním indikátorem dětství,<sup>7</sup> stává se základní projevem dětské činnosti, je pro dítě bytostným poznáváním světa a života. Zapojení dětského příjemce do herních aktivit se stává trvalou kvalitou modelování herního obrazu. Proč tento aspekt připomínám? Zejména proto, že je vstupní premisou, autoři ji znovu respektují a dále využívají typických reálií spojených s dětskou hrou. V pohádce ožívují hračky a loutky (O. Hejná: *Kouzelník Mařenka*, 1965, H. Franková: *Město hraček*, 1968, H. Franková: *Panáček Švícko*, 1964, A. Kliment: *Dobrodružství s Větrníkem*, 1969, J. Gruša: *Kudláskovy příhody*, 1969), postavičky z obrázků nebo z emblémů vystupují do světa a zase se do něj vrací (V. Čtvrtek: *Duha a jelen Stovka*, 1966). Toto hraní má blízko jak k pohádkovým postupům a promítá se zejména do animizovaných a personifikovaných vztahů, tak do herní činnosti dětí. Intence hry je tedy uplatňována nejen ve hře dětí (Hejná, Franková, Gruša, Kliment) a ve hře s dítětem (O. Šafránek: *Povídání na usnutí*, 1964), ale skrze dětský herní princip se nahlíží do světa dospělých (L. Aškenazy: *Praštěné pohádky*, 1965, M. Macourek: *O chlapečkovi, který se stal kredencí*, 1965, *Mravenečník v počtenici*, 1966, A. Mikulka: *Aby se děti divily*, 1961, *O vynálezci dětských snů*, 1962).

Jestliže se nyní spíše podělím o vlastní čtenářské zážitky a rezignuji na charakteristiky dominantních znaků autorské pohádky 60. let jako celku, je tomu tak zejména proto, že pročení necelé padesátky pohádkových knih silně udeřilo na strunu mé generační a individuální zkušenosti a podnítilo mě k úvaze nad možnostmi dětského a dospělého vnímání a hodnocení světa.

## HRA JAKO ŽIVOTNÍ PROJEV

Vyděme z Macourkova vyprávění o Klubku, kočce a pletacích drátech z knihy *Žirafa nebo tulipán?* (1964). V něm je život předveden jako hra v mnohonásobných vztazích a významových polohách. Jako herní činnost pro zábavu, jako pohrávání si, jednostranně lehkovážné a zábavné, ale také jako hra s pravdami těžce přenosnými a jen obtížně racionálně zdůvodnitelnými, protože záleží na tom, jakou pozici vnímatelský subjekt zaujímá. Stačí stručně reprodukovat obsah pohádky, aby zřetelněji vystoupily její ideové aspekty: Kočka si hraje s klubkem

7 J. Koplál: Hra jako indikativ výrazovosti poezie pro děti. In: *Průza a poezie pro mládež. Teória/ poetológia*. Nitra 1997, 254 s. Studie je natolik podnětná, že ji parafrázujeme v názvu.



červené vlny a říká mu, život nelze brát vážně, na to je příliš krátký, smysl má pouze *hra*, jestli chceš, budeme si spolu *hrát* pořád, a klubko říká, jak to pořád, nebudu přece pořád klubkem, a kočka říká, proč ne, ty hloupé, proč ne, život je krátký, ale tebe se to netýká, klubko má začátek a konec má bůhví kde. Ale klubko tomu nerozumí, cítí v sobě tolik věcí, například čtvery ponožky a dvoje rukavice, krásný svetr s velkým límcem a dlouhý, teplý šál. Jdou kolem dva pletací dráty, celé se lesknou, jsou vysoké a štíhlé, blýsknou okem po klubku a říkají si, to je ale rozkošné klubičko, nebylo by špatné *pohrát* si s ním, a oba cinknou podpatkem, ukloní se a řeknou, jsme pletací dráty, můžeme vás pozvat na malou procházku, život je krátký, na světě má smysl jenom *hra*, a červené klubičko se červená, neví, co říci, a tak neříká nic a pletací dráty vezmou klubko mezi sebe a jdou a než ujdou dvacet kroků, ztratí pro klubko hlavu a začnou se bít, bijí se pro krásné červené klubičko, kterému bije srdce až v hrdle, ale kočka o tom neví, je sama, nudí se a zívá, a jak tak zívá, vidí, že jdou kolem čtyři malé ponožky, čtyři malé, teplé červené ponožky a kočka na ně volá, neviděly jste červené klubičko, nevíte náhodou, kde je mu konec, ale maličké ponožky nevědí, o čem kočka mluví, smějí se a říkají konec, jaký konec, my o žádném konci nevíme. (Proložila S.U.)

Hra a herní postojová aktivita se zde stávají komponenty, které jsou neoddělitelnými a organickými součástmi celku, jsou nejen projevem životní osobitosti, ale přímo „metodologickou“ podstatou textu. Novost Macourkova přístupu ke hře nespočívá v tom, že by autor vytvářel alegorie, paralely zvířat, květin, věcí jako ztělesnění určitých typů lidského charakteru, konstruoval by složité jnotaje, jehož herní princip má podobu šachové partie. Naopak. Macourkův text vzniká hrou a hra se tak stává základním konstrukčním prvkem textu, rytmizujícím, pořádkajícím i narušujícím prostředkem podobně jako je tomu v životě. Tady jsme svědky zmíněného přesahu autorské pohádky do světa dospělých. Začátek pohádky je odvíjen v dimenzi dětského vidění a postupně dochází k propojení s dospělostí. Dochází v ní k přirozené podvojnosti obou světů (dětského i dospělého).

Autoři v 60. letech zpravidla postupují tak, že vycházejí z běžné, každodenní skutečnosti, která se náhle stává něčím zajímavá, nebo vstoupí jako nový jev do hry. Pak následuje rozvíjení výjevů nebo nápadů souvisejících s univerzálnějším záběrem do lidského světa (někdy se střídají úhly pohledu) a končí vypointováním, které na rozdíl od tradiční lidové pohádky není jednoznačné. Aškenazy např. říká: „*V každém trojúhelníku barevného parapíčka byl jiný svět a v každém tom světě se*



*hrála zase vlastní hra, veselá, tichá nebo těžká. A když se člověk koukal na ty tři hry, bylo mu střídavě: hned se zasmál, hned zaslzel, hned se zas plácl do kolena a v tom pocítil, jak mu na hřbet ukáplo něco slaneho, a to byla takzvaná nečekaná slza.<sup>16</sup>*

### HRA S TEXTY

V rovině motivické se herní rozměr odráží v proměnách ustálených pohádkových postav a míst v literárních aluzích, parodiích a variováních. Všimněme si, jak rozdílně je možno přistoupit třeba k známé pohádce o zlaté rybce v pohádkách J. Wericha, L. Aškenazyho, A. Mikulky. Ve Werichově podání *O rybáři a jeho ženě (Fimfárum, 1960)* je základním postupem rozvinutí v rovině motivické a psychologické s vnitřní gradací, prodlužováním a modifikací pohádkových ekvivalentů. Rybářova žena čím více má, tím více chce, přičemž motivační princip trojnásobnosti je zdvojnásobován, žena má dokonce šest přání, nechce být jen královnou a žít v paláci, ale přímo bohem, který vládne nebem i zemí. Mísí se v nich lidská velikost a malost, věčnost a pomíjivost. Osvobozující smích se dostává tam, kde lidský rozum zůstává stát.

Aškenazyho vyprávění *Vasmut a zlatá rybka (Praštěné pohádky, 1965)* je mnohem úspornější. Pro jeho přístup je naopak příznačná motivická redukce. Konstatin Vasmut měl němou babičku, pohádku

<sup>16</sup> L. Aškenazy: *Praštěné pohádky*. SNOK, Praha 1965, s. 12.



nezná, a když v řece Sázavě rybku vyloví, nic si nepřeje. Jeho žena Máňa má zase strach z nějakých změn a Ferda, který je za rybkou poslán s omluvou, aby se neurazila, do této pohádky nepatří, proto nic nevyřídí. Vasmut a jeho žena jsou k smíchu, protože myšlením si člověk osvojuje svět a těmto hrdinům se nechce myslet. Smích byl tedy vyvolán opačnými významy.

Zdrojem humoru u Werichovy i Aškenazyho pohádky jsou rozdílné optiky, zvětšující a zmenšující přání. Pozice rybářů se však příliš neodlišují. Werichův rybář chce mít pokoj a raději ženě vyhoví, Aškenazyho rybář se vůbec nevzruší, spíše ho zajímá kobliha. Maximalismu a minimalismu hmotného aspektu života tak stojí vedle sebe se stejným parodickým vyzněním. Trvalým pozadím obou textů sice zůstává klasická ruská národní pohádka a inovace se dějí herními kombinacemi (rozvinutím nebo redukcí) určitých významů, avšak oba texty jsou posunuty do současnosti.

V Mikulkově vyprávění *O rybáři, který nikdy nic nechytí (O zvířátkách a divných věcech*, Krajské nakladatelství, Brno 1965) se již setkáváme s významovou transformací látky, spojenou se změnou konotací. Moře symbolizuje touhu po dálkách, není obživou, rybaření je hrou, zábavou, něčím příjemným a nezištným. Když rybář konečně chytne rybu, poleká se. Nenadállost události je zvětšena velikostí úlovku. Nejde o rybu, ale velrybu, pořádnou „velrybajznu“. Na hřbetě velryby stojí domek s červenou střechou, slunečnicovou zahrádkou a jablůnkou s červenými jablíčky. Rybář si nasedne a připadá si jako na ostrově, kde dokola plovou překrásné a prapodivné rybky, jaké dosud žádný rybář na světě neviděl. Je šťasten, protože se mu splnil životní sen: chytí mimořádnou rybu, zažije dobrodružství, ale zároveň může zůstat v domovském poklidu. Když se vrátí na pevninu, těžko může nezasvěcený pochopit, že kdykoliv něco uloví, s úsměvem si rybku prohlédne, každou pohladí a zase pustí do vody.

Mikulkoovo vědomí souvislostí s klasickou pohádkou se v tomto vyprávění neděje v rovině genetické kontinuity. Spojitost je zde zřejmě spíše s jinými příběhy (*Stařec a moře, Bílá velryba*). Jakmile se však vyprávění dostane do určitého bodu, je na klasickou pohádku navazováno, i když zde dochází ke stírání hranice mezi pohádkovou fikcí a snovou představou. Oslabování a opětné upevňování souvislostí s pohádkovou motivací zaujme svou vnitřní pulzací a navzdory odlišným motivům, výrazovým prostředkům a dalším vnitřně diferencovaným významům označujeme Mikulkův text jako pohádku.

## HRA S „KULTURNÍ NORMOU“

Mikulko humorné pohrávaní směřuje také do satiricko - parodických poloh namířených proti naivní představě vzniku socialistického umění, jak bylo prosazováno v 50. letech. *Dům u pětiset básníků* (1965) je parodií na dobová hesla, fráze a floskule („*Jsmé básníci a kdo je více? – Co je v našem znaku odjakživa? Holubice.*“)<sup>9</sup>, na představy tvorby jako něčeho naprogramovaného, sériového, mechanického, do čeho lze imputovat optimismus a perspektivu. Zábavnost vyprávění plyne nejen z aglutinace různých „prefabrikovaných“ pohádkových motivů (proměny postav, účast pohádkových bytostí – čarodějnice, kouzelných předmětů s velkou mocí - psaníčka s radostnými básničkami), z posunu směšného ve vážné („*lepší jsou nešikovní malíři, nežli šikovní vojáci*“), z filiací směrem k Domům umělců, k názorům na intelektuální elitu atd., ale opírá se o jazykovou rovinu („*Ježibaba nevyházela z údivu a úplně zapoměla ježibabovat!*“), umocněnou veršotepeckými výplody. Představované segmenty jsou řazeny tak, že vyprávění jako celek vyznívá satiricky. Hra na básníky a umělce je nepřímou parodií nejen literární, ale přímo politickou.

## SÉMANTICKÁ HRA

V pohádce pro děti těchto let se více než v předcházejících obdobích uplatňuje poetická výrazovost na principu nejen hravého nonsensu, kdy se seřazují zdánlivě nelogické vztahy a významy, ale také na vytváření básnivé iluze směřující k přibližování dalších významů. Třeba v Aškenazyho *Pohádce na klíč* (1967) pramení herní poetika textu ze struktury vyprávění začínající tvrzením, že „každý člověk má nějaký klíč, jen děti ne“ a končí představou, že s touto knížkou získaly děti celý svazek malých klíčů, jen je třeba dávat pozor, ať je neztratí. Jednotlivé části se stávají malými průzory do srdcí lidí, do laskavých vztahů plných tolerance, pochopení a málomluvných pozorností. Klíč jako nástroj na odemykání a zamykání dveří, zásuvky, seknice, almary, kufru nabývá na novém významu ve spojení klíče „od knihy“. Ta se stává tajuplným prostorem naplněným fantazií. Přenesený význam slova klíč zde není v poloze napětí (netotožnosti jazyka a jím omezené skutečnosti), jak to bývá u nonsensové představy, ale spíše je důkazem vyrovnanosti a souladu. Roztržitý dědeček neví, kam dal klíče a je nešťastný, že nemůže jít ven. Kosice

<sup>9</sup> Citace jsou z knihy A. Mikulky *Dům u pětiset básníků*. Krajské nakladatelství, Brno 1964.



Monika co sedí na plotě ho utěšuje, že děti mu otevřou. „A víš, že mně se už nechce ven“ - Já jsem jen nerad zavřený“. „Tak prosím, otočte klíčem“, říká autor. Podíváme se k dědečkovi a babičce. Ti mají společné nejen bílé hlavy plné vzpomínek z dětství a dospělosti, ale také bílé kafe, které má rád dědeček a toho má zase ráda babička. Příjemná vůně a sladkost kávy evokuje pocit lidské a domovské přináležitosti a prostupuje domovem, věcmi, lidmi („každý klíč má mít klíčovou díрку a každá dírka klíč“). Aškenazyho vyprávění pocítujeme jako přirozenou součást života, nikoli jako fantazijní výlučnost, vyrůstá z lidské celistvosti. Je to vyprávění zdánlivě velmi jednoduché, úsporné, hutné s překvapujícími poetickými přirovnáními a obraznými metaforami, stejně jako šibalským humorem („dírka ve vojenské čepici není klíčová“).<sup>10</sup>

## ZÁVĚREM

V poznámkách k principům hry a hraní jsem chtěla naznačit, že je to právě hra, která spojuje autorskou pohádku s pohádkou klasickou v intertextuálních vazbách od dílčích posunů nebo detailních reverzací pohádkových konstant až k inovacím zcela celistvým a s pohádkou již málo společných. Hra se projevuje nejen ve vazbách genetických, ale zejména v rovině výrazových prostředků a v rovině sémantické a nabývá postupně dominantní charakter. Svými významovými přesahy živě vstupuje do literárního kontextu a stává se podnětem pro řadu inovací v soudobé próze. Je tu zřetelný aspekt aktualizací, který souvisí s literaturou 60. let,<sup>11</sup> s její orientací k větší duchovní volnosti. Ideový akcent na lidskou svobodu tu má nepochybně svou vlastní úlohu.

<sup>10</sup> L. Aškenazy: Pohádka na klíč. SNDK, Praha 1967.

<sup>11</sup> Tvorba K. Michala, J.R. Pícky, hry divadel malých forem Semafor, Večerní Brno, Paravan aj.

Jaroslav Toman  
**ŠEDESÁTÁ LÉTA  
 A DĚTSKÁ POEZIE**

**N**a počátku 60. let dochází v české poezii pro děti k převratným proměnám souvisejícím jednak s postupnou liberalizací tehdejšího společenského života a kulturně politického klimatu, jednak s nástupem renomovaných básníků střední a mladší generace, namnoze paralelně tvořících rovněž pro dospělé. Dětská poezie se rozrůstá do značné extenzity a mnohotvárnosti, zvyšuje se její umělecké renomé, tvorbou pro děti jsou fascinováni příslušníci všech básnických pokolení. Doboví kritikové nadšeně hovoří o jejím novém rozkvětu a slibné perspektivě.<sup>1</sup>

Profil dětského básnictví 60. let již přestává určovat poetika Františka Hrubína, Jana Čarka a jejich generačně spřízněných vrstevníků těžící z folklorní a sládkovské tradice a dominující v prvním poválečném decéniu. Tato poetika v reproduktivní a epigonské podobě sice doznívá ještě v první půli 60. let,<sup>2</sup> avšak její hodnotový vklad se již vyčerpal. Poezie pro děti jako celek už od roku 1957 očividně stagnuje, množí se v ní projevy diletantismu a rutinérství, tvůrčí krize ochromuje i její vůdčí osobnosti F. Hrubína a J. Čarka.<sup>3</sup> Z šesti konvenční básnické produkce se dokázali vymanit na sklonku 50. let pouze tři autoři: Zdeněk Kriebel (*Ptám se, ptám se, pampeliško*), František Branislav (*Zelené roky*) a Lumír Čivrný (*Doma i venku*).<sup>4</sup>

Z mnoha básníků hrubínovsko-čarkovské linie písničích ještě v 60. letech přesáhli svoji generační určenost svými ojedinělými sbírkami toliko František Hrubín a Jindřich Hilčr.

Hrubín překvapil literární kritiky i dětské čtenáře monumentální hymnickou skladbou *Kolik je sluníček?* (1961), inspirovanou a provázenou

1 Viz např. Z. K. Slabý: Vodopády, proudy, toky, jezy a stavidla poezie, *Zlatý máj* 1964, s. 49-54.

2 V tomto rustikálně folklorním typu dětské poezie, reprezentovaném tvorbou F. Hrubína, J. Čarka, F. Branislava, ale i J. Aldy, M. Bureše, L. Čivrného, J. Hilčra, F. Nechvátala, J. Nohy, L. Stehlíka, J. V. Svobody, O. Srovátky a V. Závady, převážily kromě říkadlového verše harmonizující a expresivní motivy rodiny, domova, přírody a venkova, spjaté se základním pocitovým, představným a herním světem soudobého dítěte a zdůrazňující jeho etické a poznávací hodnoty. Více o tom V. Stejskal: *Moderní česká literatura pro děti*, Praha 1962, s. 214-252.

3 Srov. V. Karfíková: Ustrnutí je krokem zpět, *Zlatý máj* 1957, s. 296-298.

4 Z. K. Slabý: Celková stagnace a další úspěchy, *Zlatý máj* 1960, s. 110-112.



kresbami dětí. Vytvořil svébytnou moderní variaci *Písní kosmických*, v níž dětem přibližuje a zdůrazňuje vesmírný svět a zároveň se vyznává z obdivu a lásky k pozemskému životu. Rytmus verše se tu nezvykle uvolňuje ve prospěch kontemplativního a filozofického obsahu, ovšem při zachování jeho elementární sdělnosti.

Hilčrova sbírka *Hra pro pět prstů* (1964) zase narušuje dosavadní estetický kánon věkově univerzální intencí, meditativností, seifertovskou dikcí jímavých retrospektivních obrazů dětství, ekologickým mementem, nevšední obrazivostí a volným veršem.

Na prahu 60. let si ověřovali své možnosti v básnické tvorbě pro děti také dva příslušníci wolkerovské generace Svatopluk Kadlec a Karel Konrád. Jejich humorně laděné prvotiny *Ode všeho trochu* (1962) s *Kočka, kočka, kočkatá* (1963) nevyrovnané umělecké kvality vesměs rozměňují rustikálně folklorní typ veršování, vyznívají anachronicky a v dětských stylizacích neautenticky.

Hrubínovsko-čarkovské poetice zůstává věrný i opožděný debutant v dětské poezii 60. let Karel Kapoun. V říkadlech a popěvcích souborů *Pírko* (1961) a *Holubička* (1962) uplatňuje – obdobně jako ve svých sbírkách pro dospělé – tvárné postupy folklorního verše. Netradičně je však pojata jeho reflexivní skladba *Co mně vyprávěly* (1962). Nepotřebné, ztracené a zapomenuté věci tu monologicky vypovídají o svých osudech neoddělitelně spjatých s hodnotovým světem lidí.

Tradiční poetiku si uchovává v básnické tvorbě pro děti první poloviny 60. let také Karel Šiktanc. Uvedl se v ní podivuhodně vyzrálým debutem *Pohádky chudé na řádky* (1963). Jeho příběhy o antropomorfovaných zvířatech a věcech si sice podržují mravní sentenci a konvenční tematiku vycházející z folklorních látek, ale nepostrádají ani humor, vtip a aktualizované ozvláštnění. Autorova další kniha veršů *Kapela pana Anděla* (1965) obsahuje kromě zvířecích bajek a říkadel i moderní pohádku. Integrovaným prvkem všech textů jsou hudební motivy. Dílko se vyznačuje přísnou rytmickou a strofickou pravidelností a zpěvnou dikcí. Zvířecí bajka zde nabývá podoby rozverné anekdotické příhody založené na situační komice.

Tvárnost dětské poezie stále výrazněji poznamenává básnický rukopis autorů střední generace Zdeňka Kriebla, Josefa Kainara a jejich generačních druhů a následovníků Ladislava Dvořáka, Jiřího Havla a Mileny Lukešové, z mladších autorů tvorba Ivo Štuky, Ilony Borské, Miroslava Floriana a Josefa Bruknera, z nejmladších básníků pak verše Josefa Hanzlíka a Pavla Šruta. K nim se přimykají svými experimentálními výtvy Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou a Jiří Kolář.

Samostatnou a netradiční cestou se vydává za mladými čtenáři 60. let básník Jaroslav Seifert.

Každý z těchto autorů, v zásadě navazujících na tvůrčí koncepci dětské poezie Halasovy nebo Nezvalovy,<sup>5</sup> obohacuje její konstitutivní typ něčím novým a osobitým: v básnickém vidění dětství, v rovině námětové, tematické, motivické, obrazné a tvárné. Tak se během 60. let ve verších pro děti utváří a tříbí specifické kainerovsko-krieblovská poetika na bázi nonsensu, vyznačující se řadou jednotlivých atributů, z nichž lze vyvodit její obecnější typologickou charakteristiku.<sup>6</sup>

Představitelé tohoto typu básnictví, často v programní opozici vůči svým předchůdcům z 50. let, se vyhýbají expresivitě, sentimentu, patosu, harmonizaci, starosvětské idyle a přílišné lyrizaci, inklinují spíše k racionalitě, věcnosti, epičnosti a lapidární sdělnosti, přehodnocují a aktualizují folklorní klasiku, do jejich poezie vstupuje soudobý lyrický hrdina spjatý s koloritem moderního velkoměsta, civilizace a techniky, komplikovanější obraznost budují na asociativních představových spojích a originální metaforice, více uplatňují jazykovou a situační komiku, jejímž východiskem je intelektuální humor, vtíp, ironie, groteska, absurdita, slovní hříčka a experiment, verš záměrně prozaizují narušováním či negací jeho rytmické a strofické pravidelnosti a užitím hovorového výraziva.<sup>7</sup>

Tím vším se dětská poezie 60. let sblíží s tehdejší básnickou tvorbou pro dospělé a stává se skutečným slovesným uměním. Užitelná didaxe a moralita a ideologický schematismus se z ní nadobro vytrácejí, mezi básnickými díly pro děti a dospělé přibývá vnitřních souvislostí, mnozí autoři považují psaní pro dětské čtenáře za nedílnou, ba rovnocennou součást své básnické praxe. Do veršů pro děti zřetelně pronikají ozvuky meziválečné avantgardní poezie (Nezval, Halas), poetika tzv. básníků všedního dne ze skupiny *Května* (Šiktanc, Florian, Brukner), fetišizace naivního dětství z děl soudobých mladých poetů-debutantů (Hanzlík, Šrut, Wernisch aj.), v dětské veršované tvorbě se

5 Podrobněji viz D. Chaloupka-V. Nežkusil: *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury II*, Praha 1976, s. 44-51; F. Tenčík: *Umění dětem* (kap. František Halas a dětství), Praha 1972; J. Toman: *František Hrubín a dětská poezie v letech 1945-1948*, in *Rok 1947* [Česká literatura, kultura a společnost v období 1945-1948], Praha 1996, s. 298.

6 Nový typ české moderní poezie pro děti se formoval již koncem 40. a v průběhu 50. let. Už tehdy v sobě propojoval tradiční a novátorské umělecké postupy a prostředky. Předznamenávala ho jednak průkopnická sbírka J. Kainara *Rikadle* (1948), jednak knihy veršů Z. Kriebla *Přítalička* (1955) a *Ptám se, ptám se, pampeliško* (1959), jež vytvořily základ jeho básnické skladby *Koulej se, sluníčko, kutálej* (1961).

7 Zevrubněji se typem tzv. nonsensové dětské poezie zabývá V. Nežkusil v odborné publikaci *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež*, Praha 1983, s. 132-188.



angažují proslulí básníci *Skupiny 42* (Kainar, Kolář) i význační představitelé konkrétní poezie (Hiršal, Grögerová).<sup>8</sup>

V nejvyhraněnější podobě se všechny zmíněné typologické znaky moderní dětské poezie 60. let odrážejí ve sbírkách Zdeňka Kriebla *Koulej se, sluníčko, kutálej* (1961), *Co dělá v parku sluníčko* (1963) a *Stradivárky v neónu – Posměšky na plot* (1964). Svě tvůrčí krédo autor vyslovil hned v úvodu prvně jmenovaného díla. Jeho obsahem jsou totiž „Říkadla, básně, žerty a popěvky, / jež básník sypal z kouzelného rukávu/ pro děti od osmi do sta let, / aby je třikrát tolik těšil svět. / A proto – leckdy stavěl věci na hlavu.“ Krieblovo novátorství se nejmarkantněji projevuje v radikální tematické, motivické a metaforické aktualizaci folklorního prvku nebo útvaru, v nonsensovém humoru, v epické modifikaci stichické básně a v objevné poetizaci moderního velkoměsta, v níž se zračí i nový způsob dětského citění, myšlení, imaginace, vyjadřování a životního stylu.

Magnus parens tzv. nonsensového typu dětské poezie Josef Kainar prokázal své novátorství již v prvotině *Říkadla* z roku 1948. Její rozšířená stejnojmenná verze vyšla na počátku 60. let (1961). Tento debut je nesporně vývojovým mezníkem v poválečné básnické tvorbě pro děti. Už tady autor netradičně umisťuje svého dětského hrdinu do civilního velkoměstského prostředí, humor a vtip lidového říkadla posouvá do absurdní, ironické a parodické polohy, depatetizuje básnický jazyk a styl. Následnou sbírkou *Nevidáno – neslýcháno* (1964) vnáší do své poetiky další inovační prvky: vynalézavě rozšiřuje možnosti nonsensu jako obrazného, lexikálně sémantického a komického prostředku, folklorní říkadlo obsahově aktualizuje, epicky a dramaticky zpřizvučňuje a objevuje významotvorné potence zvukové a grafické podoby verše. Nonsensový charakter knihy navíc umocňuje vlastními ilustracemi.

Jako výrazná tvůrčí osobnost se představil v dětské poezii 60. let Ladislav Dvořák. V letech 1962-1967 mu vyšlo pět básnických děl: dvoudílný cyklus o Praze *Z modré konvičky prší na Žofín* (1962) a *Kam chodí slunce spat* (1963), sbírky *Jak si hrají tátové* (1964) a *Modrý brouček* (1967) a výbor *Nejmenší větrný zámek* (1967). Poetikou své tvorby, vyznávající halasovské pojetí, se blíží Z. Krieblovi. Specifický

8 „Většina básníků mladé generace se tak stavěla proti zdobnému lyrismu poúnorové poezie. Odvrátila se přitom zároveň od širšího proudu, zpěvné tradice [...] Ožvuje se linie halasovská [...] převládá výrazová úspornost, nepravidelný, zadržávající se verš.“ J. Holý: Generace šedesátých let, *Česká literatura 1996*, s. 151. Viz též M. Langerová: Generace sirotků (básnické debuty 60. let), *Tvar 1999*, č. 2, s. 1

vklad jeho veršů spočívá v bohatě odstíněné a originální metafoře, v četných smyslově a emotivně působivých a zdůvěrnělých antropomorfizacích velkoměstské přírody, v úsměvné a hravé poetizaci pražského dětství, ve výrazové rozmanitosti a strofické variabilitě básní.

Typologické proměny poezie 60. let adresované dětem předškolního věku významně ovlivnil Jiří Havel svými říkadlovými knížkami *Co nosí kosi* (1963), *Ani stránka pro bručánka* (1966) a zejména *Potkal velbloud komára* (1969). Na vtipném dialogu, absurdní situaci a hyperbolizované povahokresbě zvířecích hrdinů si básník ověřuje nosnost jazykové a situační komiky, náročnějších slovních hříček a nonsensových efektů. Těží hlavně z fonetické a významové aktualizace jazyka a z absurdního humoru.

Předškolákům byla určena i novátorská básnická sbírka Mileny Lukešové z konce 60. let *Bačkůrky z mechu* (1968). Lze v ní bezpečně rozpoznat blahodárný vliv Halasův. Jejímí příznačnými rysy jsou personifikovaná příroda, neatřelá metafora a hra se slovy. Nepravidelná veršová forma se zcela podřizuje sémantice. Největším přínosem skladby je její dramatická konstrukce: básně jsou zpravidla vystavěny na stylizovaném a vypointovaném dialogu dvou aktérů – dítěte a antropomorfizovaného přírodního jevu, nápadně připomínajícím scénické záběry. Autorka tu dokázala zúročit i své teoretické poznatky o dětské jazykové kreativité a nonsensové poezii. Výjimečné postavení v kontextu moderní dětské poezie 60. let zaujímá její soubor veršů *Big beat a aritmetika* (1967), důvěrně, citlivě a srozumitelně oslovující pubescentní čtenáře tzv. apoetického věku.

Další z básníkův krieblovské ražby Ivo Štuka obohatil poezii pro děti 60. let o novou tematiku poeticky viděných dopravních prostředků ve sbírce *Po světě pěšky, autem, v raketě* (1961). Ale teprve jeho druhá básnická kniha *Svět se točí dokolečka* (1964), kterou napsal společně se svou životní družkou Ilonou Borskou, se rázem zařadila mezi umělecky nejpozoruhodnější díla tehdejší moderní dětské poezie. Zaujala především netradičními civilizačními a kosmickými motivy, svěží a odvážnou asociativní obrazností, nonsensovým humorem a vtipnými jazykovými hříčkami. I. Štuka prokázal svůj básnický um také v lyricko-epické skladbě *Zpívající vodopád* (1962). Zajímavý baladický příběh o věčné lásce mezi rytířem a lesní vílou zasadil do romantické přírodní scenérie Beskyd.

V dětské poezii 60. let se etabloval i Miroslav Florian. Jeho básnický talent prozradily sbírky *Labutí peříčko* (1961) a *Jaké oči má vítr* (1968). Autor v nich vývojově směřuje od hrubínovské poetiky





„...a zároveň se vyznává z obdivu a lásky k pozemskému životu...“  
(František Hrubín v 60. letech)

foto: Pavel Vácha

k modernímu verši nonsensového typu. S tradicí ho sblížují přírodní a venkovské motivy, harmonizace dětství, prožitkový lyrismus, prostota a expresivita výrazu, říkadlová pravidelnost a zvukomalebnost, s kainerovsko-krieblovským modelem básnictví je spřízněn neotřelými náměty, objevnou tropikou, asociativní obrazností, nonsensovou komikou, intelektuálním vtípem slovních hříček a stylovou osobitostí. Propojování Florianovy básnické tvorby pro děti a pro dospělé dokládá výbor z jeho milostné poezie, vydaný roku 1969 v nakladatelství Albatros pod názvem *Černý med*.

Plodné tvůrčí období zažívá v 60. letech Josef Brukner, promlouvající svými verši zvláště k dětem předškolního věku. Již v počátečních sbírkách *Kolotoč* (1961) a *Proč, proč, proč* (1963), v nichž navázal na sémanticky aktualizovaný klasický model lidového říkadla, objevuje nový typ obraznosti, vycházející ze svérázné dětské logiky, hravosti a humoru. Slovesně výtvarnou podobu básnického díla autor vytváří

v umělecky svébytných textových doprovodech k obrázkům J. Lady (*Svět zvířat*, 1964; *Z Ladovy zahrádky*, 1968) a O. Sekory (*Ferda Mravenec*, 1969). Tíhne v nich k říkadlovosti a epičnosti, hýří vtipnými pointami, nonsensovými kalambúry, karikuje zvířecí postavy. Persiflované a aktualizované pohádkové motivy podnítily vznik Bruknerovy veršované epiky *Polštářová válka* (1969).

Nápadité miniportréty zvířat k ilustracím F. Tichého „vykouzlil“ v dílku *Maliřova zvířátka* (1961) Hrubínův generační druh Kamil Bednář. Touto sbírkou rozhojňuje frekventovaný typ básnických knížek pro nejmenší inspirovaných výtvarným uměním.

Výrazný představitel generace 60. let v básnické tvorbě pro dospělé Josef Hanzlík tehdy vstoupil do dětské poezie jedinou, avšak nepřehlédnutelnou skladbou *Princ a želva* (1964). V ní osobitě navázal na avantgardní tvůrčí metodu V. Nezvala. Do svých veršů pro děti především uvádí široké spektrum nonsensových transpozic, blízkých metafoře. Pro Hanzlíkovu poetiku je symptomatická nevyčerpateľná invence, epická struktura, absurdita, verbální komika a hra a vůbec jazykové experimentátorství.

Koncem 60. let vyzrává v originálního tvůrce moderní dětské poezie, rozvíjejícího její jazykově hravý, kalamburní, formálně vynalézavý, nonsensový, humorný a fantazijně imaginativní typ vzešlý z kainarovsko-krieblovské poetiky, mladý autor Pavel Šrut. V té době mu vycházejí v rychlém sledu tři sbírky: *Petrklíče a petrklíky* (1968), *Motýlek do tanečních* (1969) a *Kočka v houslích* (1969). Básník buduje svůj verš na bohaté obrazové a tvárné invenci a jedinečnosti, volné hře představ, absurdních spojích, říkadlové a písňové tektonice, dějové konstrukci a jazykovém experimentu, v němž se funkčně uplatňuje i volný verš, neologismus a významotvorná grafika. I sem pronikají impulzy ze Šrutovy paralelní básnické tvorby pro dospělé.<sup>9</sup>

Svébytnou variantu nového typu dětského verše, založenou na jazykové hře a na využití uměleckých postupů a prvků experimentální poezie, vytvářejí v polovině 60. let autoři, kteří obdobný tvůrčí přístup později uplatňují i jako básníci píšící pro dospělé: Josef Hiršal, Bohumila Grögerová a Jiří Kolář.

Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou se dětským čtenářům před-

<sup>9</sup> V 60. letech byl ovšem stavební princip nonsensu, zejména ve volné autorské pohádce, ojedinelé i v poezii, dováděn až k manyře, samostatně účelné fantazijní hře, nevázanému jazykovému exhibicionismu, naprosto neadekvátním receptivní kompetenci dítěte. Svědectví o tom podávají např. dvě veršované pohádky J. R. Pícku *Jak cestoval Vitek Svitek a Honziček Sláma s bububabou Amálií do Bububulámu* (1960) a *Dobrodružství kytíčky Pepičky* (1964).



stavili jako autoři originální publikace *Co se slovy všechno poví* (1964). Dominantou jednoduchého příběhu o dětech, jež se na letním táboře baví spontánním vymýšlením rozmanitých jazykových her a slovních křížek, je vlastně verbální experiment. Autorská dvojice, zajímavě demonstrující sémantickou nekonvenčnost, autonomii a potencialitu slovního znaku, tu nenápadně vede své recipienty k jazykové kreativité a kultivaci, stimuluje jejich asociativní obrazné myšlení a připravuje je tak na chápání podstaty poetické, surrealistické a konkrétní poezie.

Jiří Kolář napsal pro děti v 60. letech knížku *V sedmém nebi* (1964). Její obsahové gros tvoří anekdoty, hádanky a slovní hry k moderní figurálním kresbám Vladimíra Fuky. Tato ojedinělá encyklopedie humoru a poezie je osnována hlavně na aktualizaci jazyka.

Zcela výjimečnou poezii má v dětské poezii druhé poloviny 60. let Jaroslav Seifert. Vlivem těžké choroby se k nepoznání proměňuje jeho dosavadní poetika. Vytrácí se z ní někdejší rytmičnost, melodičnost, poetizace a obraznost, nahrazují je volný verš, přímé pojmenování, věcnost a reflexe.<sup>10</sup> Tuto proměnu názorně dosvědčuje i jeho sbírka *Halleyova kometa* (1967), vydaná a oceněná *Státním nakladatelstvím dětské knihy*, v níž se básník vyznává z lásky k Praze. Její umělecké, empirické a pocitové vyznění přesahuje kompetence dětského recipienta, je spjato s niterným světem dospělého a náleží spíše do spřízněného okruhu Seifertových sbírek *Koncert na ostrově* (1965) a *Odlévání zvonů* (1967). Proto také u tehdejších mladých čtenářů nezbudila žádoucí odezvu.

Specifickou oblast poezie 60. let, vydávané *SNDK*, představovala neintencionální básnická tvorba, vesměs orientovaná na dospívající mládež. Zastupovaly ji zejména výbory veršů pro dospělé, jako například antologie světové poezie 20. století sestavená Antonínem Brouskem a Josefem Hiršalem *Postavit vejce po Kolumbovi* (1967), antologie českého básnictví editorů Antonína Brouska a Pavla Šruta *Verše pro slabou chvíli* (1968) nebo sborník *Ach, ta láska nebeská* (1966), uspořádaný a vydaný Janou Štroblovou a Zdeňkem Heřmanem. Tento „breviář lásky“ zahrnoval pásmo dobových šlágrů, písniček divadla *Semafor*, ukázek z milostné květomluvy, ale především moderní poezii, reprezentovanou mimo jiné básněmi J. Hanzlíka, I. Wernische, A. Brouska, P. Šruta a J. Gruši. Tato vynikající „učebnice

10 Srov. Z. Kažmín-J. Trávníček: *Česká poezie od 40. let do současnosti*, Brno 1994, s. 61.

11 Srov. J. Toman: *Zaměčování autoři dětské literatury 60. let* [Poezie pro děti], Zpravodaj PdF MU 1993, č. 4, s. 5-10.

estetického vkusu" měla kultivovat zvláště pubertální čtenáře, avšak spontánně si ji tehdy přisvojili hlavně adolescenti.

Posrpnová politická a kulturní normalizace české společnosti negativně poznamenala i slibně se rozvíjející básnickou tvorbu pro děti. Tento žánr, spolu s autorskou pohádkou nonsensového typu, byl v 70. letech devastován nejcitelněji. Nejvíce tabuizovaných autorů dětské poezie se totiž rekrutovalo z renomovaných básníků střední a mladší generace, kteří v ní většinou debutovali během 60. let a kteří tehdy zároveň představovali nosnou linii jejího uměleckého směřování.<sup>11</sup> Svě verše pro děti v podstatě nesměli v 70. letech oficiálně publikovat nonkonformní básníci J. Brukner, L. Dvořák, J. Havel, P. Šrut a I. Štuka. Nucená samizdatová nebo exilová tvorba dalších autorů J. Seiferta, K. Šiktance, J. Hiršala, Grögerové a J. Koláře se pro tuto žánrovou oblast natrvalo uzavřela. Jiní tvůrci dětské poezie 60. let Z. Kriebel, J. Hanzlík, M. Lukešová a I. Borská se na delší dobu odmlčeli. Není tedy divu, že v notně ochuzeném repertoáru básnické tvorby pro děti se v 70. letech bezkonkurenčně prosazuje režimní autor M. Florian. K renesanci moderního básnictví, obnovujícího kontinuitu s hodnotami elitní dětské poezie 60. let, dochází až na sklonku následujícího desetiletí a v liberálnější atmosféře let osmdesátých, především zásluhou nejosobitějších mluvčích nově nastupující nejmladší básnické generace Jiřího Žáčka a Michala Černíka.<sup>12</sup>

Naše syntetizující teoretická reflexe dětské poezie 60. let a rovněž negativní, ba zdrcující apriorní odsudky marxistické literární kritiky normalizačního období pronášené na adresu tehdejší nekonformní básnické tvorby, ať již byla určena dětem, nebo dospělým,<sup>13</sup> nás utvrzují v přesvědčení, že léta šedesátá je možno bez skrupulí označit za hodnotově kulminující „zlatou“ epochu v procesu historického vývoje české poezie pro děti.

12 Podrobněji viz J. Toman: Normalizace v dětské literatuře sedmdesátých let a její specifika, in Normy normalizace, Praha-Opava 1996, s. 75-81.

13 Viz např. J. Peterka: Aktuální význam boje KSC proti krizovým jevům v literatuře šedesátých let, Česká literatura 1981, s. 514-518;

J. Vanáček: O současné české literatuře pro děti a mládež, Praha 1984, s. 41.



Petr A. Bílek

## PÁR POZNÁMEK K PRINCIPU VARIACE JAKOŽTO PROSTŘEDKU KONSTRUOVÁNÍ FIKČNÍHO SVĚTA V PRÓZE 60. LET

**K**dyž v roce 1994 vyšlo „druhé, rozšířené“ vydání Jedličkovy prózy *Kde život náš je v půli se svou poutí*, doprovázela je anonymní Poznámka. Ve dvou větách shrnula genezi textu a rozdílly oproti prvnímu vydání: „*Tato próza vznikala z největší části v polovině padesátých let a byla doplněna několika úryvky pozdějšího data, jakož i několika stránkami, které při prvním vydání padly za oběť cenzuře. Něco z původního textu se ztratilo v převratné době, takže i v této podobě zůstává kniha torzem.*“<sup>1</sup> Modelový čtenář se musí cítit poněkud nejistě: proč odpovědná redaktorka či autor doslovu volili tak vágní jazyk? Z hlediska očekávaného žánru, tj. ediční poznámky, přichází znejistění, pocit čehosi nenaplněného, posunutého, žánrově rozostřeného. „Poznámku“ však obsahovalo už vydání první; obdobně nebylo její autorství označeno ani šifrou, poznámka byla dokonce delší, ale hlavně: z dikce zřetelně vyplývalo autorské „já“: „*Nepokládal jsem za potřebné (...) Tím méně jsem pokládal za správné [...]*“<sup>2</sup> U druhé poznámky se explicitní tematizování autorského „já“ vytratilo a signálem, že i druhá „Poznámka“ byla nejspíš napsána tímtéž autorem, je pouze obsahová shoda vstupní a závěrečné pasáže obou poznámek. Přisoudit tak autorství druhé poznámky Jedličkovi lze pouze tehdy, známe-li znění poznámky první. Druhá poznámka je tedy metatextem, svůj smysl získává pouze po odhalení výchozího textu. Jde o ilustrativní případ mezitextového navazování a psaní založeného na variačním principu.

V „rozšířeném“ vydání však paradoxně objevíme i místo, kdy naopak cosi oproti původnímu vydání chybí: z rozsáhle výčtové věty o poslouchaných gramofonových deskách, v níž se objeví i pasáž „*Sentimental Journey, která tenkrát ještě nevzbuzovala výrazné asociace na Viktora Šklovského*“<sup>3</sup>, vypadlo v „doplněném“ vydání slovo **výrazné**. Jde nejspíš o drobné přehlédnutí přepisovačky

1 J. Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*. 2. vyd. Mladá fronta, Praha 1994, s. 116.

2 J. Jedlička: *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Československý spisovatel, Praha 1986, s. 117.

3 *Ibid.*, s. 19.

a pak i redaktorky, ale jako by v něm bylo cosi symbolického. Při jisté interpretaci totiž může mít právě toto slovo klíčovou váhu. Šklovskij jako teoretik vyprávění se v celém textu objevuje v takřka leitmotivické roli. Hned na počátku textu si vypravěč uvědomuje, že píše „knihu“ a že „*metodou prózy je retardace*“<sup>4</sup>. Zhruba ve třetině textu následuje už explicitní odkaz: „*Že každá skutečnost, jak hořce učil Šklovskij, jehož nezajímaly poměry na bavlnářském trhu, ale způsoby tkaní, že každá věc může být pojmenována kterýmkoli slovem a každé slovo může znamenat kteroukoli skutečnost.*“<sup>5</sup> A o čtrnáct stran dále se mluví o zásadě, „*již nazývá Šklovskij termínem „prijem“*“<sup>6</sup>. Literatura, autorské osudy, ale především aspekt psaní a jeho možností jsou jedním z výrazných motivů celé Jedličkovy prózy. Odkaz právě na *Sentimentální cestu* (rusky vyd. poprvé 1923 v Berlíně) však může mít i hlubší sémantický dosah: právě tyto „memoáry“ jsou z hlediska typologie prózy jedním z nejradikálnějších obnažení možností a fungování psaní ve smyslu dvojice uměle utvořených, hypotetických a konceptuálně protikladných pojmů „autenticita“ (ve smyslu nápodoba (pro)žitého, psaní podložené životním postojem a esteticky působící především odkazem k tomu, co stálo před textem) a „fiktivnost“ (ve smyslu vytvořenost na základě imaginace, vymyšlenost). Šklovskij v nich na jedné straně s důkladností takřka faktografickou líčí goethovskou „pravdu“ vlastního života v letech 1917-22, na druhé straně ale stejně důkladně dává najevo, že i takoveto sebeobsáhlejší výčtové psaní je vždy nejen zaznamenáváním, ale také modelováním, utvářením do řečové a příběhové podoby. Celé memoáry tak tematizují paradoxní nesoulad mezi pólem faktičnosti, odkazování k aktuálnímu, reálnému světu (využijme pro něj pojmovou nálepku mimesis) a pólem vyprávění jako svébytného, textového diskursu a jeho autonomních mechanismů (diegesis).

A právě toto napětí se zdá obdobně reflektovat i Jedličkova próza. V jejím podloží je nejen „kolářovské“ „*Já nevytvářím ten kontext. Píšu encyklopedii, vydávám svědectví, skrývá se před pátravým zrakem policajta [...]*“<sup>7</sup>, ale je v něm spolu se Šklovským také Laurence Sterne a s ním i typ románu, jež nesvazují požadavky

4 Ibid., s. 8.

5 Ibid., s. 41.

6 Ibid., s. 55.

7 Ibid., s. 15.



věrohodnosti, přirozené motivovanosti. Jedličkou líčený svět prvních poúnorových let nespadá do ecovských kategorií fikčního světa pravděpodobného ani představitelného; je i samotnému vypravěči světem nepředstavitelným, světem protiřečícím si, přitom ale světem, v němž bohužel naprosto funguje odkazování k aktuálnímu světu, v němž se tematizuje údiv, že znaky takového světa mají své referenční objekty v realitě. V tom podle mého soudu spočívá celé paradoxní napětí a nebývalé oscilační pnutí mezi „autentickým“ svědečtím a „děláním“ literatury, jehož se zde stáváme svědky<sup>B</sup>.

Jedličkova próza, dle datace vznikající v letech 1954-57, se mi jeví jako koncentrát proměny poetiky vyprávění, k němuž dojde v oficiálně vydávané české literatuře v průběhu 60. let. Na jejich počátku - opět zdůrazněme: v rámci oficiálně vydávaných děl - stojí prózy ze „života kolem nás“, které představují jakýsi ekvivalent posunu, jež poezie zaznamenala s příchodem poetiky básníků *Května*. Na samém počátku 60. let dobová kritika volá po „nalezení“, „objevení“ lidského typu, po „*plném poznání*“ dnešního života (Milan Jungmann) a vadí jí „*obětování životní pravdivosti*“, kdy z prózy promlouvá „*literatura spíše nežli život*“ (Vladimír Forst); postřehy o nutnosti posunu „*od zkoumání a pojmenování nových věcí k jejich smyslu. A od jejich smyslu k jejich vyššímu metaforickému, filosofickému významu*“ (Sergej Machonin) či o „*neurčitosti textové výstavby*“ a „*subjektivizaci ve stylové rovině*“ u nesýzeto- vé, tj. reportážní a úvahové prózy (Jiří Opelík), jsou stále spíše výjimkou. Pro hlavní proud kritiky (literárně kritická diskuse o Friedově *Časové tísni* toto odhaluje zcela pregnantně) stojí stále v popředí kritérium pravdivého **záznamu** skutečnosti; skutečnost sama se jeví jako něco daného, neproblémového ve své poznatelnosti, pokud autor ví, jak na to, a pokud se dostatečně snaží. Na konci 60. let stojí Kunderův *Třetí sešit směšných lásek*, jeho *Žert*, *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou*, Vaculíkova *Morčata*, Škvoreckého *Mirákl*, povídky Vyskočilovy a Klimentovy, prózy Fuksovy a Páralovy, svým způsobem i vrcholná díla Hrabalova - *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Příliš hlučná samota*. O čem také může tento posun vypovídat?

B Při hledání dalších dokladů podporujících danou argumentaci by mohl posloužit i hudební motiv „Klavierkonzert in d-molno: des Köchel-Verzeichniss, No. 466 von Wolfgang Amadeus Mozart“ (s. 51): právě tento koncert využívá napětí mezi kontextotvorným partem orchestru a „umělé“ virtuózní hrou klavíru, v němž byl dobově nejspíš part klavíru vnímán jako transkripce houslové melodiky. Obdobně skrytým detailem je i dvojitý výskyt jména E. F. Buriana: „Rue de la Gaite od Nezvala a Buriana“ (s. 19) a „E. F. Burián byl jmenován plukovníkem“ (s. 104); druhé užití potlačuje jeho bezproblémovou referenci, dělá z něj narnísto reálné psychofyzické bytosti emblém, součást hovorového, zprostředkovaného vnímání (ten, jehož jméno se takhle vyslovuje); i tento rozdíl bohužel „rozšířené“ vydání potlačilo.



**„... nutnost posunu od zkoumání a pojmenování nových věcí k jejich smyslu. A od jejich smyslu k jejich vyššímu metaforickému, filozofickému významu.“  
Ludvík Vaculík  
(60. léta)**

foto: archiv

Základní problém literární historie spočívá v tom, že je nucena budovat svá vyprávění na zobecňování jevů, které už svou podstatou usilují o jedinečnost, jinakost, odlišnost. Proto lze jakékoli vysledované tendence doložit pouze na určitém vzorku materiálu a za okolností, kdy lze takřka vždy uvést díla, která danou tendenci zpochybňují či nenaplnují. Ani kvantita nemusí být relevantním dokladem. Literárně teoretické přístupy naopak pracují s pojmy (tj. intelektuálními, více či méně nástrojovitě pojatými koncepty), které jistá zobecnění vydrží a jsou na ně stavěna. Proto se mi zdá smysluplné zaměřit se na určité naratologické aspekty, které doložitelně v textech jsou či nejsou, a z těchto nástrojových pojmů vyvozovat jistá, více či méně vůči „materiálu“ adekvátní zobecnění.

Pro pokus o popsání toho, co se v české próze v průběhu 60. let odehrálo, může být takovýmto nástrojem způsob, jímž je konstruován fikční svět jednotlivých děl. Právě z pohledu typologie této prózy se Jedličkova novela jeví jako dílo takřka centrální. Platí to z ohledů genetických: je inspirována první polovinou 50. let a extrémností zážitku z těchto let, v nichž realita nabývá rozměrů, které by byly ve standardní fikci pocíťovány jako hyperbolizované, bizarně groteskní a absurdní. Je ale ve druhé polovině 50. let také napsána, byť do oficiálního kontextu vstupuje jako „typické“ dílo poloviny let šedesátých. Tento fakt bourá zjednodušenou představu o jakýchkoli vnějškových meznících, jež umožňují díky změně „klimatu“ jiný typ psaní i reflexe zobrazeného světa. Zde se zřetelně ukazuje, že „zlatá šedesátá“ mají v letech padesátých nejen svůj negativní inspirační protipól, ale také své jádro; jen trochu vyhroceně řečeno, k posled-



**Jiří Mucha  
(60. léta)**

foto: Pavel Vácha



ní zásadní proměně poetiky psaní dojde v české, byť ineditní literatuře právě na počátku 50. let a tento podnět pak další období jen registrují, tráví, reflektují a domýšlejí.

Obdobně - a to je snad podstatnější - lze ale tuto Jedličkovu novelu umístit do centra i právě z hlediska výstavby fikčního světa a jeho fungování. Směrem k jednomu pólu od ní by stála próza s programem literatury „autentické“, literatury životního postoje, který má být textově pouze fixován a zprostředkováván. Tomuto proudu objevují 60. léta skrytou, takřka ponornou říčku tradice (Máchovy deníky, Němcové korespondence, Breiský, Ladislav Klíma, Deml, Ortenovy deníky ad.). K ní si přiřazují jeden ze zásadních podnětů *Skupiny 42*, a to svědkovsky outsiderskou „literaturu vně syžetu“ (Kolář přelomu 40. a 50. let, Hanč). Značná část produkce založené na „autenticitě“ svědeckého záznamu, vzniklá v 50. letech, zůstává však širšímu povědomí o ineditní sféře skryta až do počátku let devadesátých (Zábranovy deníky a povídky, původní verze děl Kolářových a Hrabalových, některé prózy Josefa Škvoreckého). Na povrch oficiálně vydávaného proudu se tato díla v 60. letech dostanou jen v uhlazené, částečné podobě („uhlazené“ verze Hrabalových povídek, ediční fragmenty díla Ladislava Klímy či Jiřího Koláře, Jiří Mucha), z nových jmen tuto tendenci výrazněji rozvine snad jen Karel Pecka či Jan Beneš. Hlavní proud tento podnět vstřebá a zbanalizuje do zlyričtělé podoby hrabětovského „rebela bez příčiny“, mňačkovského opožděného reportéra a později i do podoby Kohoutova deníkového „kontrarevolucionáře“. Důsažnější podněty zůstanou i v té době skryté především v prostředí undergroundové

poezie (Egon Bondy, Daniel Landa, Milan Koch, s přesahy období i poetiky také Ivan M. Jirous, Andrej Stankovič ad.).

Oproti tomuto autentickému pólu lze umístit literaturu fiktivních, uměle konstruovaných světů. Budovala-li předchozí tendence svůj fikční svět na základě premisy ztotožnění autorského a vypravěčského subjektu, zdůrazňuje tato tendence naopak model distancování obou pólů a tematizování „umělosti“, zprostředkovanosti. A obdobně: je-li pro předchozí tendenci základním předpokladem jedinečnost, nezaměnitelnost postupů psaní, odvozených od jedinečnosti žitého, připouští naopak tendence k fiktivnosti řadu obecněji použitelných postupů, které vstupují do mezitextových vazeb a objevují se v dalších a dalších využitích. Proto je i utváření této tendence před 60. léty a v jejich průběhu mnohem složitější a mnohohrstevnatější. I zde stojí na počátku podnět první poloviny 50. let, zde ale naopak ve své nejoficiálnější podobě: budovatelský ideologický román v duchu socialistického realismu nabídl postup popsatelný jako generativní psaní. Základem byla už předem známá a stanovená podoba ideálního světa, prezentovaného jako svět náš takřka vezdejší, kterou bylo nutno pro potřeby daného konkrétního textu naplnit odlišnými jedinečnostmi, jež si však vždy zachovávají universální emblémovost, čitelnost ve smyslu hodnotového rozvržení celku, k němuž synekdochicky (pars pro toto) odkazují. Přelom 50. a 60. let přináší zindividualizovanou variantu obdobně ideologicky rozvrženého konstruktů románového světa, budovanou obvykle na zesílené psychologizaci (Lustigovy romány a povídky, Procházkovy *Zelené obzory*, Trefulkova *Škaredá neděle*, Friedova *Časová tíseň*, Klímovy povídky *Milenci na jednu noc*, romány Ivana Kříže). Od potřeby modelování fikčního světa na základě obecně sdíleného výkladu světa aktuálního se však česká oficiální próza 60. let už v jejich první polovině po krůčcích posune směrem k autonomnímu modelování, v němž reference k aktuálnímu světu přechází od alegorického principu k principu symbolickému, složitě zprostředkovanému a z hlediska odkazování zastřenému. Mezistupněm mohou být prózy nabízející redukci aktuálního světa do podoby alegoricko-synekdochického modelu (dům ve Vaculíkově *Rušném domě*, staveniště v Klímově *Hodině ticha*, manželství v Klimentově *Setkání před odjezdem*, město ve Vohryzkově *Chodci*) či prózy založené na výčtovém souboru nehierarchizovaných, všedních jevů a dějů (Klimentova *Marie*, Trefulkových *Třiatřicet stříbrných křepelek*). Výchozí posun tvorby fikčního světa směrem k abstrakci nese



v sobě rysy reflexe potenciálu autonomního kombinování, v němž jsou takřka všechny možnosti otevřené. Toto kombinování může být založeno i na opakování téhož (Páralovy rané prózy, ale také Lustigovo přepisování a přepracovávání svých vlastních příběhů). Aby byl fikční svět budován na nějaké hierarchizaci, která však už nepřichází z vnějšku, z ideologicky vyloženého světa aktuálního, začne se próza 60. let zřetelně poohlížet po archetypálních příbězích a modelech. Na jedné straně směřuje k reflexi mytologizačních a následně i demytologizačních možností (Hrabalovy povídkové soubory *Perlička na dně* a *Pábitelé*, Škvoreckého *Legenda Emöke*, Hrubínova *Zlatá reneta*, Michalova *Čest a sláva*; výchozím demytologizujícím podnětem by i zde byl produkt přelomu 40. a 50. let - Škvoreckého *Zbabělci*), na straně druhé v ní vzrůstá smysl pro transpozici původního mýtu a jeho abstrahující, konstrukčně nosnou roli v budovaném fikčním světě (pohádková redukční varianta mýtu v Michalových *Bubácích pro všední den*). Například v Kunderově *Žertu* se výrazným konstrukčním prvkem, který je jako jeden z mála odolný vůči devalvujícímu dění založenému na neschopnosti pochopit kontext, stává odysseovský mýtus. Intertextové vazby jsou zde vcelku jednosměrně orientované: nikoli demytologizace (ta se týká „reality“ zobrazené v díle), ale naopak mýtus jako pozitivní příběh, který je teprve novodobým variováním opotřebováván a devalvován; Lucie holící Ludvíka jej po návratu „domů“ nepozná (nechce poznat), neboť na rozdíl od Odyssea není identifikovatelný žádnou fyzickou jizvou; Helena je transponovaná z pozice absolutního vrcholu (trójská Helena), v níž má naprostou možnost volby, do pozice zrcadlově obrácené). Toto dílčí výstavbové konstrukční využití mýtu by bylo možné následně vztáhnout i na celky: jak v Kunderově *Žertu*, tak i třeba ve Vaculíkově *Sekyře* je příběh promlouvajícího (Ludvík, vyprávějící „já“) budován na využití oidiopovského mýtu; k němu je ovšem - už ze strany autorského subjektu, jako určitý ironicko-distanční prvek - v obou románech přiřazen stejně vydatně i mýtus narcisovský, zlehčující úpornost, vážnost a „autentičnost“ zповědi, jež je nám těmito vypravěči nabízena.

Prvek využívání mýtu i mytologizačních a demytologizačních postupů je ovšem, domnívám se, možné zobecnit ještě dále. Obdobně nosný je pro výstavbu fikčního světa prózy především druhé poloviny 60. let i prvek persifláže (hra s autobiografičností ve Škvoreckého prózách, apokryfní princip v Eichlerových *Hostech od svatého Diviše* a v Březovského novele *Joachim aneb*

*Vládychtivost*) a mezitextového navazování (Poe a Gogol v pozadí Vaculíkových *Morčat*, Weilův *Život s hvězdou* v pozadí Fuksova *Pana Theodora Mundstocka*, pikareskní základ Pujmanova románu *Prevít a zvířátka*, „román pro služky“ v Páralově *Profesionální ženě*). Princip budování fikčního světa se ve všech těchto dílech začíná více či méně obnažovat a sám se tak stává tematizovaným, významotvorným prvkem. S vypůjčením si jakobsonovské terminologie by bylo možné metaforicky prohlásit, že ve vztahu aktuálního světa a jeho fikčního zobrazování se důraz přesunul z osy selekce na osu kombinace. Nabízela-li próza první poloviny 60. let spíše modelování fikčního světa, tj. signalizování, že tento svět je **třeba** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.) číst jako autonomně výkladový model světa aktuálního (Lustig, Procházka), ve druhé polovině 60. let se tento postup posune ke své jakoby rezignující verzi: k variování. Variace se stane nosným principem; nic není „původního“, „autentického“ a jedinečného; ode všeho už tu něco bylo, a proto nelze vytvářet zcela originální příběhy, ale spíše domýšlet, vyhocovat, zvažovat další verze téhož. Nemyslím tímto poukazem, že by si česká próza 60. let objevila postmodernismus, byť v jeho vágním vymezování je právě variační princip často zmiňován. Zde spíše jde o paralelní vývoj, k němuž jinými postupy došlo i v poezii a dramatu. Nástup mladé básnické generace 60. let přinesl s jejím uzráváním stále zřetelnější cestu k obnažování mechanismů fungování jazyka, k delimitaci prvoplánového tématu prostřednictvím destrukce tradičních, ustáleně analytických postupů (Gruša, Topinka, Wernisch, Šrut). Obdobně ale směřuje i tvorba starších autorů (Mikulášek, Šiktanc, Fikar, Kainarova *Moje blues*). Navíc se princip variace vcelku snadno dostane i do poezie založené na podobenství, jak o ně usilovali autoři někdejšího *Května* (Šotola, Holub). Variační princip zde tedy zdaleka není omezený jen na autory experimentální (Hiršal, Juliš a jejich explicitní využití variačních a permutačních postupů). A i zde stojí v různých podobách u kořenů kolářovský impuls (v celém rozsahu od Koláře *Ód a variací* až po Koláře *Mistra Suna o básnickém umění a Nového Epikta*). Obdobně produktivní je ovšem tento postup i v dramatu, respektive v jeho jevištní prezentaci v 60. letech. Jisté rysy variování, především v rovině promluvy, lze spatřovat už v předscénách Wericha a Hornička, pak v Kunderových *Majitelích klíčů* a v Havlově *Zahradní slavnosti*, na variačním rozvíjení výchozí neměnné situace jsou založeny Topolovy hry *Kočka na kolejích* či *Hodina lásky*. Ještě zřetelnější je pak tento



postup v dílech Smočkových (především *Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho*) a Vyskočilových (*Křtiny v Hbřbích*, *Cesta do Úbic ad.*). A i zde by bylo možné nacházet vazby na sféru ineditní, především k Effenbergerovým hrám a scénářům (*Tlučte hrbaté!*, *Vzpoura sládků*).

Jistá míra variačního postupu je v české próze 60. let doložitelná v Březovského *Věčných milencích* (paralelismus a kontrast jednotlivých trojúhelníků), v pozdních prózách Durychových (paralelismus individuálního a dějinného), v Šotolově *Tovaryšstvu Ježíšově*, ale především v povídkách Vyskočilových a Kunderových a v románech Fuksových (*Pan Theodor Mundstock*, *Variace pro temnou strunu* - zde hlavně napětí mezi normálností a nenormálností, mezi dějinami a světem snů, pověr a mýtů) a Páralových (*Soukromá vichřice* či *Milenci a vrazi* jako variace životní vyprázdněnosti a banálnosti). Ve stejném duchu by však bylo možno uvažovat i o Hrabalově *Inzerátu na dům, ve kterém už nechci bydlet* (napětí každodennosti a její potenciální symboličnosti) či o Sidonově *Snu o mém otci* (napětí dětského a dospělého vidění). Extrémním, zcela vyhoceným a obnaženým prototypem variačního principu pak mohou být i prózy Věry Linhartové.

Variační princip znamená obnažení mechanismů, jimiž je fikční svět vytvářen. Toto obnažení má i svůj sémantický důsledek: takovýto „uměle“ stvořený svět si nemůže nárokovat svou vlastní jedinečnost, „autenticitu“, přímočaře mimetickou vazbu na svět aktuální. Chybí mu transparentnost, alegorizující emblémovost. Jeví se vždy jako jedna z možností, která může být ihned uzávkována možností jinou. Všechny tyto verze či možnosti světa mají obdobnou platnost; jejich pravdivostní hodnota se neodvíjí toliko na podkladě referencí vůči aktuálnímu světu, ale přinejmenším stejně podstatnou roli zde hraje i intertextový vztah mezi autonomními světy v jejich jednotlivých variačních podobách. Prolínání a opakování rysů či jevů společných pak pochopitelně nabízí jistou esenciálnost či fenoménovost, jež tyto rysy a jevy mohou obnášet. Odhalená umělost jeho konstruování, jež si nemůže nárokovat žádné vnuknutí, nutnost, intuici či vnitřní psychologickou motivovanost nebo jinou logiku, pak nutně textový svět prezentuje jako určitou fiktivně existenciální laboratoř, v níž jsou postavy, vztahy či jevy vystavovány intelektuálně racionálnímu zkoumání. Na rozdíl od koláže, tj. dalšího produktivního principu literatury 60. let (od kabaretního divadla typu Semafor přes Hrabalovy *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*

až po Škvoreckého *Mirákl*), přináší variační princip oproti zdánlivě či skutečně nahodilému propojování různých vrstev a stylů právě onen prvek důsledné racionálnosti a zároveň i vzdání se nároku na přesah, na unikátnost jednotlivosti. Obnažováním mechanismu výstavby fikčního světa, tj. zmechanizováním této výstavby, se zároveň narušuje iluze vnímání takového světa jako „příběhu ze života“, jako fikční jedinečnosti reprezentující reálnou jedinečnost. Do popředí naopak vystupuje prvek univerzálnosti těch složek, které jsou opakováním potvrzovány.

Inspirační zdroje variačního principu by bylo jistě možné hledat i v neliterárních oblastech. Tento princip se od počátku 60. let etabluje jako základní princip fungování populární hudby (vstřebaný a etablovaný rock'n'roll, kariéra *Beatles* až po alba *Rubber Soul* a *Revolver*, inspirace *Rolling Stones* a dalších britských kapel v blues, fenomén převzatých verzí a českých textů k nim), v žánru seriálu s ním začne pracovat televize, design (fungování automobilového průmyslu), stane se nedílnou součástí sémiotického stylu módy a módnosti. Rozšířením zřetele by se i zde pootevřela cesta celé řadě nalézáných souvislostí, v nichž už by ovšem nahodilost srovnání s lákavou možností následného generalizování vytvářela pro teoreticko-hypotetické konstrukty snad až příliš rozostřený prostor.





Jan Dvořák

## PROMĚNA VÝRAZU (LITERÁRNÍ INSPIRACE „NOVÉHO FILMU“ ŠEDESÁTÝCH LET)

**C**hci se zamyslet nad proměnami vztahu mezi literaturou a filmem, jak se v Čechách vytvářely v šedesátých letech, zejména v druhé polovině, neboť si právě z časového odstupu uvědomujeme jejich osobitost, mnohotvárnost, koncepční zajímavost a vývojovou podnětnost. Přístup k literárnímu artefaktu - v lepším případě jako k výchozímu inspiračnímu zdroji, v horším jako k nápodobě a konzervaci literárních syžetů s vnějškovým využitím některých znaků literárních poetik - charakterizující až na výjimky uplynulé etapy a zjednodušující mnohdy celou složitou problematiku pouze do otázek adaptačních, se postupně aktivizuje a dynamizuje, ztrácí pietismus, zbavuje se komplexů vůči literatuře, začíná se opírat o systémovou analýzu literárního textu, konanou pochopitelně nikoli jen laboratorně a teoreticky, ale otevíranou vždy znovu konkrétními uměleckými díly. Úvaha nad vizuálními možnostmi literárního textu už nevychází v prvé řadě z využívání prvků fabulačních, syžetových či motivických a jejich víceméně statické transformace do struktury filmového tvaru, všímá si také - a někdy především - základních stavebních prvků - tedy slova nikoli už jen jako prostředku primární informace, ale jako mnohovýznamového znaku s evokativními možnostmi, a skladby věty jako nositelky smyslu a významu sdělovaného poselství. Dospívá se k meditacím nad provokující otázkou, řečeno třeba s Bernardem Pingaudem, může-li obraz, který něco znázorňuje, fungovat rovněž jako znak, který něco říká.

Právě v té době koncipuje František Vláčil rozlehlou fresku podle románu Vladislava Vančury *Marketa Lazarová* (1967). Epika této historizující a filozofující balady je kaskádovitě rozvíjena, gradována, má zřetelné kompoziční plány a vrcholy a snadno by našla svůj filmový ekvivalent dokonce i v rámci kodifikovaných žánrových vzorců. Volba látky však byla tentokrát záležitostí hlubokého myšlenkového spříznění, provokujícího tvůrce k odkrytí podtextů a rozvinutí naznačených podnětů. Vláčil vyzníval, že nejpodstatnější složkou výchozího textu je široká





„...volba látky  
však byla  
tentokrát  
záležitostí hlubokého  
myšlenkového  
spřiznění..“  
(Marketa Lazarová,  
r. František Vlácil,  
1967)

foto: archiv

variabilita slovní, přinášející bohatou znakovou soustavu, z níž lze odvozovat rovněž základy filmového tvarosloví. Stavba věty pak určuje vnitřní řád a polohy vypravování, navíc ho tonalizuje a rytmizuje. Detailistický rozbor vančurovské věty dovolil Vlácilovi odpoutat se od mechanického přejímání motivických a syžetových konstant - umožnil mu nechat se jimi pouze inspirovat k volné fabulaci, odrážející jeho vlastní výklad i poetiku. Nikoli tedy nosná románová epika, jak to bylo obvyklé, ale charakter **literárního textu** (tzn. slova a věty) se stal dominantní pro strukturaci **filmového tvaru**. Je určitě zajímavé, že sám Vančura při svých známých pokusech o tvorbu filmového díla do těchto důsledků nikdy nešel. Za základ filmového vyjádření pokládal výtvarný znak - a jemu přizpůsoboval i verbální složku, která měla pohříchu spíš, byť je to paradoxní, ilustrativní či informativní ráz. Lze to doložit, když například nahlédneme do knižního vydání scénáře *Marijky nevěrnice* s paralelně běžícím pásem filmových fotografií.<sup>1</sup> Zatímco výtvarné pojetí je dynamické a významotvorné, zrcadlová textová složka je retardující, statická, příliš výkladová. Naproti tomu Vlácil i ve svých předchozích dílech prosazoval sice jako dominantní výtvarný princip, avšak už v nich chápal i slovo jako nezastupitelný **výpovědní znak** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.). V lyrizující pocitové studii *Holubice* (1960) - s gnómičkou verbální složkou - nespolehá přesto jen na efekt obrazu a neabsolutizuje ho, použitá slova chápe jako klíčová,

<sup>1</sup> Olbracht, Nový, Vančura. *Marijka nevěrnice*. Praha 1982.



**„...možnosti volného toku asociací...“  
(Valerie a týden divů, r. Jaromil Jireš, 1970)**

foto: archiv

kteřá jsou dokonce s to obraz rytmizovat, spoluvytvářet jeho řád. Za všechny připomeňme sekvenci stereotypní pouti prodavače limonády po mořské pláži. Monotónní vyvolávání zbanalizovaného slova „limonáda“ mezipointuje obraz pokojně se válejícího moře a otupělých lidí na pláži, dodává mu rytmus a atmosféru únavy a nostalgie. V *Marketě Lazarové* pak Vláčil rozrušuje vizuální výkladovou popisnost, odstraňuje všechny berličky srázných časových předělů, zdůrazňované zpravidla doslovnou a lineární filmovou interpunkcí - stejně jako Vančura v textu nechá ve filmu pulzovat nepřetržitě a volně běžící čas. Vláčilovská neosamocená odvaha prosazující i ve filmu chronologičnost nikoli především po zákonu epiky, ale rovněž v intencích introspektivních, příznačných pro literaturu, umožňuje osvobodit český film od pouze vnějškového využívání literárních textů jako nevysychajícího pramene látkového a volit jako námětový zdroj i „nesnadná“ díla.

Relativizuje se pojem filmová adaptace, můžeme ho nahrazovat příléhavým vymezením filmová interpretace. Filmoví tvůrci proto navazují především na ty dříve spíše opomíjené vývojové literární linie, které jsou charakteristické svým experimentátorským úsilím, provokativností, výrazností, tvarovou mnohovrstevnatostí, meditativností, myšlenkovou podnětností, neuzavřeností. Dospívá se k vzájemné rezonanci, při které se literatura a film svébytnými vyjadřovacími prostředky, vzá-



jemně obohacovanými a prolínanými, pokoušejí vyjádřit nejistoty a problémy člověka moderního věku, jeho hledání a uvažování. Troufám si tvrdit, že přístup k literárnímu dílu se z pouhé konzervace syžetů a motivů proměňuje v subjektivizovaný akt, obrácený v rovné míře k jeho filozofické, dějové, ale i k formální stránce. Ten naplňuje stejně tak hrabalovský kalendář *Perličky na dně* (1965), variující pluralizujícími a značně odlišnými pohledy potence prozaických předloh a sjednocující je pouze pocitem, citěním textu, jako Němcova hlubinná studie lidského nitra *Démanty noci* (1964), univerzalizující konkretizovaný výchozí Lustigův model věčného ahasvérství. Juráček se Schmidtem přenášejí vizi kufkovského světa do pražských reálií v *Postavě k podpírání* (1963), aniž by vzali za základ vlastní Kafkův text. A přece jsou mu blíží než doslovní adaptátoři. Už od názvu plně vystihují tragickou ztrátu identity a marasmus prostoru s „náhradními maskami“ místo tváře. Jaromil Jireš zkoumá po konfesioním aškenazyovském *Křiku* (1963) další možnosti volného toku asociací, postaveném na syntéze slova, obrazu a hudby, prostřednictvím Nezvalova prozaického leporela *Valerie a týden divů* (1970). Evald Schorm dovršuje podněty českého prozaického psychologismu v existenciálních úvahách *Každý den odvalu* (1964) a *Návrat ztraceného syna* (1966). Padá časová a prostorová vymezenost tradicionalistických okruhů, oborová odcizenost i fantóm generačních antagonismů. Probojovávaná časová i prostorová uvolněnost filmové skladby, vyhranovaná literatuře, umožnila například i akademizujícímu klasikovi Otakaru Vávrovi zbavit se v hrubínovské *Zlaté renetě* (1965) povahopisné a typologické kategorizace a pokusit se - i když omezeně - o dušezpytnou analýzu, „montáž představ“, prosazované nastupujícími tvůrci, jeho žáky. Pozorně si poslechněme, jak se změna myšlení odráží ve vlastních režisérovy slovech: „*Náš film nevyprávěl příběh, dramatický děj chyběl. Šlo o zamyšlení člověka nad vlastním životem. Realita se mísila se vzpomínkami a představami, které měly sílu skutečnosti. Čas se nedělil na současnost a minulost, ale všechno bylo zpřítomněno. Jednotlivé scény na sebe nenavazovaly jako v epickém vyprávění, ale střetávaly se, jako se střetávají v básni metafory. Zachycovaly určitý stav myslí hlavní postavy. Usiloval jsem o projekci nitra do obrazu a zvuku s poetickým, až metaforickým významem. Chtěl jsem, aby divák vnímal nejen obsah, ale především emocionální prvky, které v této rovině jsou schopny vytvářet nové dramatické napětí.*“<sup>12</sup>

2 O. Vávra: Zamyšlení režiséra. Praha 1982, s. 250.

Povšimněme si bedlivě zejména závěru citátu, v němž Vávra vyslovuje přesvědčení, že „emocionální prvky jsou schopny vytvářet dramatické napětí“, čímž prakticky drama nitra, odrážející se ve vnitřních reflexích a časovém prolínání, dává do roviny - v duchu Bressonově, Bergmanově či Antonioniho nebo Tarkovského - s epickým plánem filmové podívané, většinou i jím preferovaným. U vědomí si těchto možností neváhá Vávra ztvárnit i lyricko-epickou básnickou skladbu Františka Hrubína *Romance pro křídlovku* (1966), aniž by spoléhal na lákavou a dobře známou filmovou poetizaci se zvětšou obrazovou metaforizací, které se ovšem v konečném tvaru ne plně vyhnul. Rozhodující však bylo, že i zde nikoli přejímání a evokace lyrizovaných obrazů, ale horizontální časová konfrontace charakterizovala výsledný filmový tvar.

Ostatně pozoruhodné je, jak v tomto údobí zpětně pronikají literární prvky do faktury filmové povídky a filmového scénáře nikoli jako projev sekundárních uměleckých ambicí či jako výraz snahy o „zliterárnění obrazu“, ale filmový tvůrce, podobně jako literární, chce dospět k syntetizujícímu vnímání, do něhož zahrnuje - s možností rozvinutí - kromě epických prvků úvahu, reflexi, vkladnou odbočku, citát, pocit - prostě ono vančurovské „vědomí souvislosti“, onen bezprostřední výpovědní automatismus, pokoušející se postihnout kauzalitu světa hledáním jevových souledností. Ukažme si to alespoň na jediném příkladu - citací úryvku z kinematografických skic Karla Vachka:

*„Holka upadla v bráně. Brána byla kamenná, šestimetrová a plná starých horníků. Je sobota; trapný je samotný střih hornických uniforem. Bílé slunko se odráží ve velké nádobě lihu, připraveného k polití velké vatry dřeva.*

*Lih voní.*

*Šestnáct automobilů, sověti,*

*Francouzi a dvě české ženské v minoru, zoufale brzdí.*

*Všechno, co napíšu, vypadá jako začátek. Všechny slovní obraty nedou k ději. No.*

*Škoda. Holka je těhotná a plavá. Ve vzduchu je cítit hypermangan, od starého Baťova kanálu. Spousty stejně plavých komárů se seskupují proti okrovému slunci v různě velké hlavy.*

*Holka si rozbila pysk. Z blízkého podia sestoupil asi padesátiletý „slovák“, který hrál na housle ve směru větru.*

*Šestnáct automobilů kolony objížďelo z obou stran tuto veselou příhodu.“<sup>3</sup>*

<sup>3</sup> 3<sup>o</sup> podruhé, Praha 1969, str. 273



Vachkovo zkoumání příběhu „od pocitů, postřehů, meditací, prostorového zázemí“ teprve k názvukům kostry příběhu dokumentuje směr oněch, řekněme, „literárních pohledů“ ve filmovém díle, směr, který do filmu přivádí meditaci, reflexi, filozofičnost, širší psychologické zázemí postav. Příběh se přestává omezovat pouze na hlavní dramaturgickou konstrukci, jde za ni a pod ni, snaží se ji nejen obrazově tlumočit, ale rozkrýt v dalších myšlenkových plánech, aniž by se to mstilo staticností, teatralistickou strnulostí a absencí vágně vymezené filmovosti.

K podobnému poznání dospívá většina tvůrců tohoto údobí. Pavel Juráček soudí: „*Poznal jsem, že i složitou myšlenku, o níž bych si dříve myslel, že ji nelze filmem vyjádřit, lze sdělit poměrně jednoduchým obrazem za předpokladu, že tento obraz je podřízený jinému řádu, než syžetu.*“<sup>43</sup> Ve své nepřímé polemice, naplňované především filmovými díly typu *Případu pro začínajícího kata* (1969), relativizuje ono dřívější podřizování syžetu, který byl pokládán za příliš významného činitele, dále za organizujícího činitele a nakonec za činitele rozhodujícího.

Slovo a věta tvůrce šedesátých let doslova fascinují a vzrušují, protože jim otevírají cestu i k hledání docela nových a neobvyklých přístupů k fabulaci a vypravěčské základně i k formám výpovědi a sdělení. Jen si všimněme, jak například Miloš Forman se svým týmem odvrhují onen aprioristický, žánristický, utilitární dialog a neváhají podstoupit složitou pouť k odhalení jeho elementárních forem, z nichž potom budují a modelují charakteristické typologie. Rozhodně se nespokojí s fotografickým zachycením jeho povrchové vrstvy, pracně ji zkoumají a posléze promyšleně, „literárně“ stylizují. Nevyprávějí tedy pouze jinými prostředky staré příběhy, jako to ještě mnohokrát činili například příslušníci francouzské nové vlny, ale osvobozují příběhy od konvencí, od předem daných žánrových pravidel, nebojí se narušovat jejich vypravěčskou plynulost, kontinuitu, spád, dramatickou konstrukci. Už raný film Miloše Formana *Černý Petr* (1963) je odvíjen v dlouhých, monologicky pojímaných promluvách, analyzuje - a nikoli syntetizuje - situace až do zdůrazňování na prvý pohled podružných detailů, je odbíhavý a nikoli soustředivý. Neváhá se „zadrhnout“ u prakticky předvedené úvahy nad - dejme tomu - konvencemi pouhých pozdravů (zklasičtělá scéna s věčným parafrázováním zvolání „ahoj“), neboť právě od těchto chvil počíná zkoumání člověka. Slovo prostě neilustruje obraz, naplňuje ho dalšími významy. Tvůrci tedy svými díly odpovídají kladně

43, Praha 1965, str. 207.

na otázku po výpovědní a nikoli pouze evokativní hodnotě obrazu, kterou jsem své úvahy zahájil.

V těchto několika myšlenkách nešlo samozřejmě vyčerpat celou složitou problematiku daného tématu - ani zachytit, bohužel, proměny tematické či zpětné vazby filmu na literaturu, které jsou neméně pozoruhodné a zajímavé. Proto jsem se omezil především na sféru těch tendencí, které hledají nový přístup k literárnímu textu směřováním k jeho vlastní podstatě, a tím překonávají meze vizuální ilustrativnosti. Peripetie dalších vývojových období nadto mnohé otázky znovu aktualizují - to si uvědomíme, když například sledujeme koncepční úsilí ve Švankmajerově *Lekci Faust* (1994), navazující na archetypální literární podoby věčné látky a problematizující její další transkripce. Jisté ovšem je, že ve zkoumaném období - a tady vidím jeho hlavní přínos - došlo k vyspění filmového tvarosloví právě vytvářením těsné symbiózy a vzájemným prolínáním s literaturou, s textem. K mnohým dílům samozřejmě můžeme mít výhrady, celkový rozměr vývojového směřování nás však nepřestává fascinovat a těžko k němu dříve i později najdeme období.



Radka Denemarková  
**„BEZPEČNÉ ZNÁMOSTI.“**  
**POZNÁMKY K TYPOLOGII**  
**ADAPTAČNÍCH A INTERPRETAČNÍCH**  
**POSTUPŮ VE FILMU 60.LET**

**Poznámka první: SITUACE**

*„Žádná vyjadřovací forma nemůže přesně vypovídat o nějaké jiné. Žádný literární esej nemůže podat zprávu o filmu a naopak. Film a román mají každý své vlastní prostředky, a když na to přijde, nesdílejí je snadno. Adaptovat nějaký román a udělat z něho film znamená samozřejmě používat stejný materiál, stejný „příběh“, ale znamená to především zapomenout na knihu, znamená to dělat film.“<sup>1</sup>*

J.- C. CARRIÈRE

**J**e pozoruhodné, kolik filmů se opíralo v 60.letech o ucelená literární díla, což nás vede k následujícím poznámkám a úvahám. Od samého počátku mají literární i filmoví teoretici tendenci o vztahu obou uměleckých druhů - literatury a filmu - hovořit povětšinou nevráživě jako o „nebezpečných známostech“ (pokleslý film tisíciletou ušlechtilost literatury vykořisťuje, zneužívá, redukuje a zpovrchňuje...). K proměně vnímání dochází postupně, jak se vědomě hledají a nalézají ekvivalenty mezi literárním a filmovým vyprávěcím stylem, adekvátní interpretační polohy a struktury filmového vyjadřování.

Máme pochopitelně na paměti, že literární a filmové snahy se vždy různorodě prolínaly. Například německý expresionismus po 1.světové válce i expresionistický film se vyznačovaly přízračným prostředím a fantaskními vizemi (Robert Wiene: *Kabinet doktora Caligariho*, 1920; F. W. Murnau: *Upír Nosferatu*, 1922; Fritz Lang: *Unavená smrt*, 1921). Odezvy ve filmu se zvláště ve frankofonních oblastech dočkal jak dadaismus (René Clair: *Mezihra*, 1924), tak surrealismus (Luis Buñuel: *Andaluský pes*, 1928; *Zlatý věk*, 1930) a analogickými příklady bychom mohli pokračovat celým dvacátým stoletím přes Itálii

1 J.- C. Carrière: Vyprávět příběh. In: Literární noviny, 16.11.1995, n.VI, str.16.



## Démanty noci (r. Jan Němec, 1964)

foto: archiv

a neorealismus, Anglii a paralelní hnutí „rozhněvaných mladých mužů“ a Free Cinema, Francii a paralelní francouzský nový román a francouzskou novou vlnu až k postmoderní relativizaci a bezstarostný cynismus „těkavé hravosti“ v literatuře a filmu přelomu 80. a 90.let (např. filmy D.Lynche, Q.Tarrantina ad.).<sup>2</sup>

V českém kontextu je propojenost literatury a filmu nepřehlédnutelná ve své kvantitě i kvalitě v 60. letech, kdy je *vědomá*; přerostla do podoby vzájemně se respektujících a obohacujících „bezpečných známostí“. A jestliže čeští spisovatelé - až na výjimky jako V.Nezval, V.Vančura, bratři Čapkové - prací ve filmové oblasti „pohrdali“, pak v 60.letech nejenže spolupracují jako scenáristé původních námětů (např. J.Otčenášek - námět a scénář k filmu J.Balíka *Jak se krade milión*, 1967; O.Daněk - námět a spolu s V.Vorlíčkem scénář komediální parodie *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*, 1967; I.Kříž - námět a scénář s L.Helgem k filmu *Stud* pojmenovávajícímu generační pocit, 1967; J.Škvorecký - námět a scénář *Zločin v šantánu* spolu s J.Menzelem, 1968) a přepisy svých původních literárních děl nepovažují za degradaci, ale ani neodmítají svou spoluúčast na nejisté (i když nezřídka kongeniální) cestě k výsledné filmové „variaci“.<sup>3</sup>

2 Někdy se i literární teoretické závěry a filmové experimenty demonstrovaly na tomtéž „materiálu“: např. představitel ruské formální školy B. M. Ejchenbaum poukázal ve studii *Jak je udělán Gogolov Plášt* na skutečnost, že „kompozice Gogolových novel se neopírá o syžet, impulsem /zámkinkou/ pro komické tvárné postupy bývá situace“ a v roce 1926 teoretické diskuse pokračovaly nad filmovým přepisem Gogolova *Pláště*, kterým upoutali Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg.

3 Uvedme např.: Jan Otčenášek (Bez svatozáře na základě románu s výrobní tematikou *Plným krokem*, 1963, r. L.Helge), Arnošt Lustig (*Démanty noci* na základě povídky *Tma nemá stín* z knihy *Démanty noci*, 1964, r. Jan Němec; *Transport z ráje* podle souboru próz *Noc*



Vedle B.Hrabala a V.Körnera, kteří se podíleli na všech ekranizacích svých textů, se spolupráci nebránilo široké spektrum autorů napříč generacemi i poetikami<sup>4</sup> a někteří literární autoři dokonce vtiskli sami svým textům vizuální podobu, jako např. O.Daněk (*Lov na mamuta* podle stejnojmenné divadelní hry, 1964; *Královský omyl* podle vlastního románu *Král utíká z boje*, 1968) a P.Kohout (*7 zabitých*, 1965; *Svatba s podmínkou*, 1965). Z hlediska těsného propojení s žánrově i formálně experimentální různorodostí textů (vydávaných v 60. letech) nepocítíme rozdíl mezi generačně spřízněnými filmovými tvůrci tzv. nové vlny (E.Schorm, M.Forman, J.Jireš, V.Chytilová, P.Juráček, J.Herz, Z.Sirový, A.Máša, J.Menzel) a tvůrci izolovanými, nepropojenými vnitřní sounáležitostí a generačními vazbami (F.Vláčil, J.Kadár a E.Klos, L.Helge, A.Kachlík, O.Vávra, K.Kachyňa, Z.Brynych, Z.Podskalský). Filmoví i literární tvůrci si začínají uvědomovat, že „film je do značné míry též oblastí literatury“<sup>5</sup> a že „spojení filmu a románu bude nepochybně trvat vždycky. Příběh je příběh, ať si pro jeho vyprávění zvolíme jakoukoliv formu.“<sup>6</sup>

Situace českého filmu 60.let ve srovnání s první polovinou 20.sto-

a naděje, 1962, r.Z.Brynych; Dita Saxová podle stejn. novely, 1967, r.A.Moskalyk), Alexander Kliment (Marie na základě stejnojmenné novely, 1964, r.V.Vorlíček), Josef Kopta (Pět hříšníků na základě povídkové sbírky Pět hříšníků U velkyby, 1964, r.J.Balík), Ivan Kříž (První den mého syna na základě stejnojmenné novely, 1964, r.L.Helge), Jan Trefulka (Třiatřicet stříbrných křepelek na základě novely, 1964, r.A.Kachlík), Hana Bělohradská (...a pátý jezdec je Strach podle povídky Bez krásy, bez lilce, 1964, r.Z.Brynych), Znamení Raka na základě románu Poslední večere, 1966, r.J.Herz), František Hrubín (Romance pro křídlovku na základě stejnojmenné básně, 1966, r.O.Vávra), Karel Michal (Bílá paní podle povídky Jak Pupenec k štěstí přišel ze sbírky Bubáci pro všední den, 1965, r.Z.Podskalský), Cest a sláva podle stejn.novely, 1968, r.H.Bočan), Karel Misař (Pasták podle stejn.novely, 1968, r.H.Bočan), Ladislav Fuks (Spalovač mrtvol, 1968, r.J.Herz), Vladimír Neff (Třináctá komnata podle stejn.románu, 1968, r.O.Vávra), Milan Kundera (Já, truchlivý Bůh ze sbírky Směšné lásky, 1969, r.A.Kachlík; Zert, 1969, r.J.Jireš), Josef Škvorecký (Flirt se slečnou Stříbrnou podle románu Lvíče, 1969, r.V.Gajer); Šest černých divok aneb Proč zmizel zajíc podle povídky Zločin v knihovně rukopisů, 1969, r.N.Rychman), Eva Kantůrková (Smuteční slavnost, 1969, r.Z.Sirový), Jiří Křenek (Zabitá neděle podle stejnojmenné novely, 1969, r.D.Viňanová) ad.

4 Rada scénářů byla zakázána v přípravě fázi, např. Zbabělci a Eine kleine Jazzmusik J.Škvoreckého a M.Formaně, Tankový prapor J.Škvoreckého a H.Bočana, Ulice ztracených bratří A.Lustiga a J.Němce; totéž postihlo Němcevy scénáře Katkovy Proměny, Dostojevského Mokrého sněhu a Klímovy Utrpení knížete Sternenhocha (realizováno v roce 1990 pod názvem V žáru královské lásky za výtvarné spolupráce M.Rittsteina).

Zaznamenáváme i počátek trendu, který je dnes zcela běžný. Rada původních scénářů dodatečně vychází v knižní podobě: např. Pavel Hejzman zpracoval svůj námět Dům ztracených duší (r.Jiří Hanibal, 1967) jako detektivní román s titulem Dům za duhovou zdi, podobněství Fanátův konec (r. Ewald Schorm, 1968) Josefa Škvoreckého vyšlo v knižní podobě, Jaroslav Dietl přepracoval původní námět filmu Einstein kontra Babinský (1963) ještě před jeho natočením do divadelní komedie Byli jednou dva.

5 M. Kundera, IV.sjezd Svazu československých spisovatelů.

6 S. Fuller: Film a román. Filmový ústav 1968, str.65.

letí i s lety následujícími je pozoruhodná i tím, že - finančně zajištěn - měl možnost do jisté míry ignorovat direktivní normy a soustředit se na - relativně - svobodnou uměleckou výpověď (neopominutelnou pozitivní skutečností byl i fakt, že vedoucím dramaturgem FSB se stal spisovatel Ladislav Fikar, odsunutý z postu ředitele nakladatelství Československý spisovatel a tvořící spolu s Bohumilem Šmídou jednu z tvůrčích skupin). Podporu tu nacházeli ti, jejichž „*filmy se vyznačují nejen zintelektualizováním námětů - někdy silným, někdy méně silným - ale především odmítnutím tradiční dramaturgie a konvenční montáže, přikloněním se k reálnu a použitím některých prvků cinéma-vérité, vyhraněným smyslem pro věcnost.*“<sup>7</sup>

Společenská situace přelomu 50. a 60. let se tak či onak dotýkala všech bez rozdílu, avšak u třicátníků, u nichž „*duchovní neklid je největší a kde intelektuální membrána zaznamenává nejsilnější vibrace*“, byla evidentní směrodatná prvotnost etického postoje, mnohdy až karatelsky moralistního. Na plátna přivádějí postavy, které nebyly okázalými hrdiny - právě proto mohly po dlouhé době - třebaže ponořeny do svých slabostí, úzkostí a pochyb - představovat jakýsi etický ideál. Rozhřešení za minulé dění chtějí nalézt v až sebemrškačské upřímnosti, v odsouvání lživých a ideologických vrstev, pod nimiž nemilosrdně a třebaž jen zábleskovitě odkrývají úsek „malé“, ale autentické skutečnosti. Tolerance příslušníků nové vlny je cenná i proto, že své vidění a zkušenosti neztotožňují se skutečností - pouze pitvají jednu z jejich natočených hran. Tato generace si nejprve ujasňuje svou situaci, místo, z něhož vychází. Dosavadní hrdinové bez problémů nebo s pseudoproblémy „skandovali“ povrchní odpověď. Noví hrdinové se tážou a bytost, která se táže, zákonitě trpí. Proces tázání se a výsledné poznání nemají co dělat s tendenční ideologií - prostě se dějí. Zde se dotýkáme jednoho ze styčných bodů: tematika původních scénářů se v mnohém překrývala s tematikou literárních (i často opožděných) debutů 60.let.<sup>8</sup>

7 F. Hanck: Skepticky, věcně a nedogmaticky. Die Welt, 22.4.1967.

8 Lze je rozčlenit do několika okruhů:

- Rekonstrukce paměti a hledání „rozhrěšení“, tj. návrat k vzdálenější, předúnorové historii neschematickým pohledem (Nebesní jezdci, Smrt si říká Engelchen podle románu L.Miačka z r. 1963, Spalovač mrtvol, filmy s židovskou tematikou: Transport z ráje, Démanty noci, ... a pátý jezdec je Strach, Obchod na korze). Logicky se tu otevírá prostor k pročištění a odstranění tabu a klíše let nedávných - filmové politikum prvoplánové i méně zjevně nebylo ojedinelé (Obžalovaný, Bloudění, Ohlédnutí, Každý den odvahy, Žert).

Tematika „vězňů osobního osudu“, především tematika židovská v sobě kumulovala navršené problémy, umožňovala zpracovat je analogicky, emotivně a s časovým odstupem, umožňovala také navíc symbolicky pojmenovat situaci člověka. Nepochybná je snaha využít





**„Je chladno a můj dech, jakkoliv jsem nepozřel vody, je mrazivý.“ (Rozmarné léto, r. Jiří Menzel, 1967)**

foto: archiv

Tak dochází v českém prostředí v krátkém časovém úseku k protnutí a mísení ideálních podmínek: politické tání a odmítání mýtů se překrývá s nástupem absolventů FAMU, evropské formální experimenty (odbourání příběhu, promyšlená kompozice a dekompozice) a „deformační postupy“ ve filmu (alegorie, hyperbola) se překrývají s experimenty vyprávěcího stylu v literatuře (způsob, jak účinně předvést pochybnosti, nejistoty a úzkosti bez „ilustrování tezí“). Obrat k literatuře 60.let tak film ospravedlňuje nejen z hlediska souznění námětového a tematického, ale i vzhledem ke škále možností, jak obohatit filmové výrazové potenciality novou syntaxí a poetikou (roztříštěnost dějové linie, přehazování časového sledu atd.). Film dospěl do stadia, kdy je schopen přetlumočit nejen děj, ale adekvátně jakoukoliv strukturu vyjadřování. Dalo by se předpokládat, že pokud film 60.let experimentuje ve výrazové složce, experimentující próza by mu mohla být vhodnou „kořistí“. A není-li tomu tak, odpovědí může být domněnka, že toto formální experimentování „ulehčuje“ paradoxně próza s tradiční vyprávěcí linkou. Reakcí na předchozí období je odpor proti jednostrannosti, a protože vrstvy mnohostranné skutečnosti jsou popsány a promyšleny v podobě literární, sahají filmaři raději po knize: neinterpretují tedy svět, ale uměleckou, **literární interpretaci** tohoto světa.

filozofické platformy existencialismu a kafkaovské „atmosféry“ patrně z řady dalších filmů (Hotel pro cizince, Postava k podpirání, Případ pro začínajícího kata...).

Obě formy „vyprávění“ i adaptační most mezi nimi se v 60. letech výrazně proměňují a dotýkají se i problémů, které stojí mimo vlastní literární texty: proč některé filmy jsou kongeniálním přepisem a jiné za předlohou zaostávají i nakolik pomáhá literatura profilovat národní kinematografii.<sup>9</sup> Na problémy vztahů literatury a filmu oné doby se lze dívat různými způsoby, nás zajímá jeden z mnoha aspektů související s ekvivalencemi i osobitými rozdíly, vycházejícími důsledně z konfrontace konkrétního materiálu. Literárně ucelené, tištěné předlohy byly námětovým zdrojem od počátku filmu, kdy se pozornost soustřeďovala na atraktivní dějovou preparaci. V 50. letech se schematicnost ve filmu projevila nejen v postupech primitivní „dějové preparace“, ale i v preferování přehledných ilustrací nekomplikované příběhové linky. V 60. letech, kdy začínají vycházet knihy formálně výbojně, s nejednoznačnými hrdiny, se film zaměřuje na náročnou „recepti“ těchto děl, která zpětně rozšiřují paletu adaptačních, formálně experimentálních postupů ve vztahu k předloze. Tyto adaptační postupy a jejich nebývalé rozpětí nás zajímají. Zmnožují i možnosti teoretických přístupů k problematice literatury a filmu.<sup>10</sup>

### **Poznámka druhá: FORMY INTERPRETACE A TRANSFORMACE LITERÁRNÍ PŘEDLOHY**

Řada elementárních metod filmových přepisů literárních předloh patří k těm dodnes stabilním (např. redukce, popřípadě eliminace epizod a postav, které nesouvisejí s hlavním dějem a akcí; úprava dialo-

9 Což se zdaleka netýká pouze českého filmu, i v 40. a 50. letech tvořily vrchol francouzského filmu adaptace např. režisérů jako byl Ch. Jacques: *Věznice parmská* (Stendhal, 1947), *Kulička* (G.de Maupassant, 1945), *Nana* (E.Zola, 1954), nebo C.Autant-Lara: *Đábel v těle* (1947), *Osení* (1954), *Červený a černý* (Stendhal, 1955), *Hráč* (1959). V 60. letech se i česká kinematografie profilovala z filmů vzniklých na základě domácí literatury soudobé (Řek Zorba N.Kazantzakise, r. M.Kakojannis 1964), i klasické antické (*Antigona*, r.G.Tzavellas 1961; *Elektra*, r.M.Kakojannis 1962).

10 Kdybychom chtěli být důslední, nesměli bychom opomenout zpětně přihlídnout k oprávněnosti množství teorií, které se zabývají analogií s lexikologií přirozeného jazyka (možnosti převedení druhotných, tj. ikonických znaků na prvotní, tj. jazykové) a analogií záběru-obrazu v kontextu filmu a promluvy včetně slova v rámci verbální promluvy. Zvláště pietní přepisy literárních předloh jsou dokladem, že základ (význam) zůstává totožný, rozdíl je dán odlišnými výrazovými prostředky a odlišnou „flexí“ těchto prostředků: „V jazyce jde o oblast výstavby syntagmat a vět a jejich spojování. Ve filmu nám půjde o typové modely výstavby frází /scén/, frázových řad /epizod, sekvencí/ a jejich spojování.“ (I. Osolsobě: *Pokus o filosofii filmu*, in: J. Bernard: *Jazyk, kinematografie, komunikace*, NFA 1996, str.7) Literární (jazykový) text se přetvářením jinými výrazovými prostředky dostává do kontextu dalších uměleckých druhů. I filmové přepisy můžeme označit jako variace literárního textu, neboť literární předloha i její filmová podoba označují jeden „denotát“ (označený jiným typem znaků). Film je kombinací verbálního systému a systému nonverbálního (obraz, souvislá akce, konkretizace filmová). Vždy i filmové adaptace mohou být považovány za intersémologický překlad, tj. překlad významů (vytvořených znaky jednoho sémantického systému) do znaků jiného sémantického systému.





**Kantor:** *Nedovedu si představit nic dokonalejšího, než je člověk.*

**Kostelník:** *Já zase nic nedokonalejšího.*

**(J. Škvorecký a V. Brodský o přestávce natáčení, Farářův konec, r. Evald Schorm, 1968)**

foto: archiv

gů; tempo a v realizační fázi ekvivalentní konkretizace za pomoci předkamerové reality). Jsou vybírány prvky odpovídající požadavkům literárního příběhu a podřízeny výrazovým složkám filmového vyprávění (čas, obraz a zvuk, herec a filmová postava). Nežádka se nové transformaci látky přizpůsobuje i titul (filmová podoba novely H. Bělohradské *Bez krásy, bez límce* dostala atraktivnější název *...a pátý jezdec je Strach*). Analyzujeme-li přepisy 60. let, překvapí množství interpretačních variant. Film na základě literární předlohy v 60. letech vznikal např. jako:

1/ **Věrný přepis literární předlohy** se zachováním celé struktury textu, většiny epizod, vedlejších postav atd. Jedná se o ilustraci celku, zjednodušený filmový ekvivalent textu bez ohledu na odlišnosti uměleckých druhů. Text ovládá celou strukturu. Tento tradiční postup, převažující v 50. letech (*Anna proletářka* podle románu I. Olbrachta s M. Tomášovou a J. Bekem v hl. rolích, r. K. Steklý, 1952; *Nástup* podle románu V. Řezáče, r. O. Vávra, 1952; *Botostroj* podle románu T. Svatopluka, r. K. M. Walló, 1954) se v 60. letech uplatňoval v minimální míře, týká se např. převedení divadelní hry P. Kohouta *Dvanáct* (1964). Kohout hru psal pro konkrétní mladé herce (mj. M. Drahokoupilová, I. Janžurová, L. Křiváček) a tradiční postup snímání byl poznamenán i televizní profesí režisérky Evy Sadkové. Přepis divadelních her do filmové podoby je ovšem zvláštním případem mezi-

uměleckého dialogismu. Ona zvláštnost spočívá v tom, že samotný text dramatu už je předurčen pro vizuální předvedení před zraky recipientů - divadelních diváků, a tudíž vnitřně uzpůsoben pro začlenění do systému auditivních a vizuálních znaků.

2/ **Věrný přepis literární předlohy** bez ilustrativnosti, s důrazem na adekvátní postižení významové a tematické dominanty. Text a obraz rovnoměrně ovládají celou strukturu. K vhodným literárním druhům i technicky usnadňujícím takový adaptační postup náleží např. povídky a novely - menší prozaické útvary obsahují teoreticky větší předpoklady pro získání zájmu filmařů už svým rozsahem, a tím i možnostmi svobodnějšího prostoru pro vizuální interpretaci (*Ostře sledované vlaky* na základě novely B. Hrabala, r. J. Menzel, 1966; *Obchod na korze* podle filmem „objevené“ novely L. Grosmana s připojenou snovou scénou, r. J. Kádár, E. Klos, 1965).

Nedostižným příkladem adekvátní transformace zůstává filmová rapsodie *Marketa Lazarová* podle románu V. Vančury (r. F. Vlášil, 1967), přestože nebyla realizována v plánovaném rozsahu. Vlášil ve filmu využil základního prvku, jímž se epika (epos, román) liší od zbylých básnických druhů, dramatu a lyriky. Za tento základní prvek považoval Franz Stanzel moment „nepřímosti, zprostředkovanosti (Mittelbarkeit) zobrazení“, neboť „v románu vzniká z neustále se odvíjejícího vyprávění v čtenářově představě svět, jenž nabývá každým slovem vyprávění určitosti. Tento vznik zobrazované skutečnosti probíhá podle vzorců určitého řádu, které jsou řazeny strukturou románu.“<sup>11</sup> Proto epika skrývá ohromné bohatství pro vizuální a zvukovou konkretizaci (ne už ve čtenářově představě, ale před divákovými očima). Ve filmu totiž obdobně nabývá svět vyprávění na určitosti postupně, podle vzorců technického řádu (kompozice a řazení záběrů, montáž), kterými je naplňována struktura filmového vyprávění.

Groteskně patetický úhel i typickou vančurovskou mluvu zachoval i J. Menzel v procesu adaptace novely V. Vančury *Rozmarné léto* (1967). Už úvodní sekvencí byl nastaven kód pro vnímání netradičního jazykového projevu i pro příběh, který rozčeří poklidnou hladinu života na maloměstě (příjezd kouzelníka Arnoštka se svůdnou společnicí Annou). U obou vančurovských adaptací je patrné, jak první a závěrečné záběry ohraničující celek zaujímají zvláštní postavení proto, že připravují na viděné a osvětlují vyznění viděného. Víceméně určují emocionální a racionální postoj diváků k filmu jako celku. Úvod-

<sup>11</sup> F. Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien - Stuttgart, 1955.



ní záběrové sekvence odhalí rytmus a atmosféru vyprávění, změny proti původní chronologii, dobový „čtecí kód“ a zviditelňují posuny v oblasti některých „strukturních formací“ oproti předloze. Z prvních záběrové sekvence lze rovněž usuzovat na míru její „adaptivnosti“, významové posuny, může se dokonce stát významovou dominantou, ke které se vrací a zpětně ji osmysluje následující děj (zůstaneme-li u paralel s literaturou, je také navozen vypravěčský způsob).

3/ **Variované/aktualizované podání**, popř. přenesení příběhu do jiné doby, jiné země. **Nové reálie** určují změnu v ději a chování postav. Vedle tradičních prvoplánových aktualizací, která na tomto místě vědomě pomíjíme (*Čest a sláva*, r. Hynek Bočan, 1968, kde se drobný zeman přidává k předem prohrané protihabsburské vzpouře) se výjimečně setkáváme i s novým zpracováním tématu do podoby původní, přesto adaptované formy. Např. P. Juráček se ve filmu *Případ pro začínajícího kata* (1969) nechal inspirovat knihou Jonathana Swifta *Gulliverovy cesty* a vytvořil moderní podobenství o cizinci Gulliverovi (L. Kostelka), pro něhož jsou společenské poměry navštívené země nesrozumitelné. Děj románu I. Ilfa a J. Petrova *Zlaté tele* byl přenesen do 60. let a domácích poměrů (*Přehlídce velím já*, r. J. Mach, 1969), stejně tak O. Vávra spolu s autorem románu *Třináctá komnata* V. Neffem přenesli tajemný příběh z Kamy do současnosti (neopominutelnou roli sehrál formální postup střídání černobílého a barevného obrazu). Často si autoři vypomáhali při přepisu aktualizováním některých motivických reálií. Antonín Kachlík natočil film *Bylo nás deset* (1963) na základě vlastního románu. V předloze vojáci založili folklorní soubor, ve filmu hudebně divadelní formaci. Onen dobově aktualizací prvek a propojení s hnutím divadel malých forem zaručilo filmu svěžest i diskutabilní přitažlivost (díky přítomnosti J. Suchého, J. Šlitry, C. Turby). Variovaný posun se dotýkal i vyprávěcího způsobu. Mnozí např. vyčítali E. Schormovi, že se nechal přemluvit k natočení scénáře podle povídky I. Hercíkové *Pět holek na krku* (1967), že se „zaprodal“, ale on i tomuto dívčímu žánru vtisknul pečeť své osoby a filmového promyšlení té tragičtější hrany života: jednak příběh třináctiletých pubertaček povýšil do roviny tragického prožití, do nelitostné reality „tíhy žítí“, jednak se tu odráží i motiv sebevraždy (který jako by neustále od dokumentu *Proč?* zaměstnával jeho mysl jako trvalý problém postoje k životu - tentokrát sebevraždy dětí), jednak s očividným potěšením vlastní jednoduchý děj prokládá scénami a úryvky z opery C. M. von Webera *Čarostřelec* [natočeno v Liberci].<sup>12</sup>

12 „V kontrastu k divčím hrám a střetnutím je ve filmu použito několik scén z opery *Čarostřelec*. Nemusi se to podívat, ale vazba

4/ Časté bylo v 60. letech **spojení dějových linek, epizod či motivů z několika děl téhož autora v jedlinité vyprávění**.<sup>13</sup> Přepracovat do podoby filmového scénáře několik kratších literárních předloh téhož autora je na první pohled mnohem snazší než pietní, detailní adaptace jedné literární struktury. Scenárista vstřebává „transparentním čtením“ vidění a atmosféru předloh, po čase se k nim vrací a vytváří strukturu novou, filmovou. Východiskem filmu Z. Brynycha *Transport z ráje* (1962) se staly scelené tragické příběhy ze života v koncentračním táboře před transportem do vyhlazovacího tábora Birkenau na základě souboru próz A. Lustiga *Noc a naděje*. Film J. Menzela *Skřivanci na niti* (1969, prem. 1990) vznikl na motivy povídek knihy B. Hrabala *Inzerát, ve kterém už nechci bydlet*. Ani v jednom případě se nejedná o zfilmování odděleně ucelených povídek, ale o jejich funkční propojení, usnadněné jednotným a svébytným stylem autorů předloh, písčících stále „jednu knihu“. Obdobným způsobem postupovali i autoři prepisů předloh s tradičním objektivním vypravěčem. M. Frič a A. Máša při psaní scénáře filmu *Lidé z maringotek* (1966) na motivy děl E. Basse propojili motivy ze stejnojmenného povídkového cyklu a románu *Čirkus Humberto*, J. Krejčík zrealizoval film *Čintamani a podvodník* (1964) podle povídek K. Čapka (*Čintamani a ptáci*, *Příběhy sňatkového podvodníka*) a K. Steklý natočil na základě povídek z *Karlštejnských vigilií* F. Kubky historickou komedii *Slasti Otce vlasti* (1969). O stylové preciznosti a jednotě, o snaze zachovat jedlinitost autorského stylu svědčí i skutečnost, že v 60. letech nedocházelo ke spojení dějových linek, epizod či motivů z děl několika různých autorů.

5/ Próza vycházející v 60. letech využívala oproti dosavadní literární tradici montáže v celé diferenciaci a není náhodné, že 1961 vyšla Ejenštejnova kniha *Kamerou, tužkou, perem*: slovo lze „montovat stejně radikálně jako obraz“. Uvedený styčný bod usnadňoval montáž sekundární, tj. **výběr jedné dějové linie** z několika paralelních příběhů předlohy.

romantických scén opery s uchíťaným a přitom smrtelně vážným světem holek pomůže vidět oba tyto světy v lehce ironickém odstupu, aby pohled na život dětí nebyl tak doslovný - žádný dokumentární ani žánrový film.“ (E.Schorm v propagačním materiálu k filmu). Blíže viz R. Denemarková: *Sám sobě nepřitelem*, (monografie E.Schorma, 1998).

13 Film na základě kratších prozaických útvárů může vzniknout jejich propojením v příběhový celek, nebo tradičně seřazením krátkých povídek, na kterých se podílí i několik režisérů (kupříkladu *Perličky na dně* z r.1965 obsahují zfilmované povídky B.Hrabala nesnímávané mladými absolventy FAMU: *Smrt pana Baltazara*: n.J.Menzel; *Podvodníci*: n. J.Němec; *Dům radosti*: n. E.Schorm; *Automat Svět*: n.V.Chyplová; *Romance*: n. J.Jireš - nebo kupř. film *Hlídač dynamitu* z roku 1963 obsahoval školní hrané filmy podle povídek J.Drdy z knihy *Němá barokáda*: *Stopy*: n.J.Jireš; *Hlídač dynamitu*, n.Z.Sirový; *Nenávist*, n. H.Bočan).



V tvůrčí skupině B. Šmídy a L. Fikara vznikl v roce 1968 *Žert*, který na motivy stejnojmenného románu natočil J. Jireš (spolu s M. Kunderou je i autorem scénáře) a na práci s textovou předlohou je zajímavé to, co autoři vynechali než co připsali (nové jsou drobné výstupy k zachování plynulosti děje). Z románu byl převzat ústřední motiv „krásné destrukce“ Ludvíka Jahna a jeho nenáviděného „nepřítele“ Pavla Zemánka, odehrávající se v časovém rozmezí dvaceti poválečných let. Vyjmuta či částečně eliminována zůstala variovaná vyprávění-příběhy Lucie Šebetkové, folkloristy Jaroslava, biologa a věřícího Kostky. Koncentrací na ústřední zvýrazněnou zápletku odpovídal i pozměněný závěr: literární příběh končí odvozem přítele Jaroslava sanitkou do nemocnice, zatímco filmový Ludvík bije mladíčka Jardu („*Ty vole, tebe sem bít nechtěl.*“). *Žert* se řadí k filmům, které nejen rozkrývaly podstatu nedávných iluzí, ale hledaly rozřešení, protože „*žít ve světě, v němž není nikomu odpuštěno, kde jsou všichni nevykoupitelní, to je totéž jako žít v pekle. Vy žijete v pekle, Ludvíku, a já vás lituji.*“ (M.Kundera, str.208)

6/ Od počátků filmu bývá nejčastějším způsobem transformace textu **volná inspirace předlohou**, na jejímž základě vzniká nový scénář.

Hana Bělohradská patřila k těm, kdo v 60. letech úzce spolupracovali s filmem. Vedle podílu na scénáři k filmu *Znamení Raka* (1967, r. J. Herz) napsala se Z. Brynychem scénář podle vlastní novely z roku 1962 *Bez krásy, bez límce* (zfilmován pod názvem ...*a pátý jezdec je Strach* roku 1964). Oproti předloze je filmový příběh židovského lékaře Brauna (M.Macháček) situován do interiéru činžovního domu (pomíneme-li tři záběrové sekvence do registrace všeobecných konfiskátů, úzkostné záběry křivolakých uliček Prahy, scény v baru a v blázinci). Dějová, prostorová ba i časová jednota upomíná spíše na divadelní útvar. Stalo se cosi zvláštního tím, že psychologická novela s množstvím vnitřních monologů a úvahových pasáží (v předloze průnik polopřímé řeči a objektivního vyprávění) neobtěžkala film novými vyprávěcími postupy, ale už ve scénářové podobě tendovala k tradičnímu filmovému vyprávění i přesto, že režisér vytváří záměrně stísnující „kafkovskou“ atmosféru (ostatně navozovanou textem předlohy: „*Před ním, v bývalém pražském ghettu, se tísnila čerstvě koncentrovaná prastará bolest, o které se domníval, že je mu cizí, až do chvíle, kdy mu roztála nitro.*“ Bělohradská, str.39)<sup>14</sup> Židovská tematika a historické

14 Ne náhodou režisér Evald Schorm původně zvolil jako motto prvního celovečerního filmu úryvek z bajky Sup Franze Kafky (nakonec muse-  
la být coby motto filmu Každý den odvahu vypuštěna). Celé generace byla poznamenána „kafkárnou“ minulých let: vystižně poznamenal

ké zakotvení doby II. světové války bylo ideální „kulisou“ k rozehrání soudobých otázek morálních a mravních - shrnuje v sobě veškerou absurditu tohoto světa, tragiku lidí, kteří provedli pouze to, že se „narodili - nevhodně.“

7/ **Adaptace takového literárního díla, která umožňuje ověřit výrazové možnosti filmu** jako specifického druhu umění. Předloha umožňuje předvést technické záměry režiséra, např. J. Herz chtěl vytvořit film obrazově odpovídající francouzským impresionistům. Vznikly tak *Sladké hry minulého léta* na motivy novely *Muška* Guy de Maupassanta. Výrazná výtvarná stylizace nesmí být ovšem na úkor srozumitelnosti děje a psychologické motivace jednání postav. Triková poetická komedie K. Zemana *Baron Prášil* vznikla podle knihy G. A. Bürgera a ilustrací Gustava Doréa (1961). Film *Démanty noci* J. Němce (1964, podle povídky A. Lustiga *Tma nemá stín* ze souboru *Démanty noci*) měl zpočátku nálepkou „dráždivě zašifrovaného experimentu“ právě pro nezvyklou montáž horečnatých představ a vzpomínek (výtvarná spolupráce E. Krumbachová) dvou uprchlých vězňů z transportu (ve filmu označených jako První a Druhý), která atakem své nezvyklosti ztížila divákům zpočátku vnímat *Démanty noci* i jako „obsahově hodnotné“ dílo. Neubráníme se v této souvislosti zmínce o slovenském filmu 60. let. *Panna zázračnica* Š. Uhra podle D. Tatarky režiséra zaujala výrazovou surrealistickou formou: „*Léta se o tomhle výboji nesmělo mluvit. Mezi nadrealisty a socialistickým uměním vznikla trhlina. Vzrušovala mě možnost prostřednictvím filmu navázat tuto starou zkušenost na naše současné pocity, na naše úsilí o moderní umělecký výraz. Jde přece o to, abychom v sobě překonali určité zatížení realismu, tradičního vyprávění.*“<sup>15</sup>

8/ **Myšlenkový kontrast/polemika** s tradiční interpretací předlohy se objevuje v 60. letech výjimečně, pravděpodobně i proto, že literatura i film se tematicky a názorově prostupují. V roce 1968 (prem. 1990) natočil H. Bočan film *Pasták* podle novely Karla Misaře (rovněž spoluautor scénáře). V pražském ústavu ochranné výchovy mládeže se ocitá mladičkový vychovatel, znechucený praktikami, které tu panují; nakonec - roztrpčený i podobou osobního života - odchází („*Zastavil jsem se, otočil hlavu směrem k těm mřížím a křikl na celé průčelí domu U dobrého pastýře, jediného domu, který se v noci nezamyká, protože je zamčený stále...*“). (Misař, str.95) Ve filmové podobě příběhu děj

v jednom rozhovoru J. Kadán: „my všichni jsme Kalkovými syry.“

15 G. Kopaněvová: Svět, který je třeba objevovat. Film a doba, 1968, č. 2, str.85.



vrcholí razantně a tragicky - vzpourou chovanců, jejíž obětí se stane právě chápavý, rozpolcený vychovatel...<sup>16</sup>

9/ Přepis může mít i podobu **formálního kontrastu k předloze**. Z komedie se stává tragédie atd. Jiří Weiss v r. 1963 natočil na motivy pohádky Jana Drdy *Zlaté kapradí* ponurou baladu a věrnosti, lásky.

### Poznámka třetí: závěrečná

Věrnost „duchu autora“ předlohy může zůstat pochopitelně zachována ve všech uvedených (zde nutně zjednodušených) případech (jde jen o podání téhož odlišnými výrazovými prostředky a autorským prizmatem režisérské osobnosti). Z uvedených poznámek je patrné, že k tomu, aby film dodržel vypravěčský styl autora předlohy, není vůbec nutná doslovnost, ani směrodatný zvolený typ transformace literární struktury, ale nalezení osobité filmové, adekvátní koncepce. Adaptace jako umělecký čin je důsledkem interpretačního přístupu filmařů k předloze. V 60. letech se proto logicky skutečně umělecké adaptace týkají přepisů knih, jejichž hodnota spíše než ve „vnějškové dějovosti“ tkví ve vnitřním ústrojenství, v myšlenkové struktuře, což souvisí i s novými cestami moderního románu s důrazem na paradoxy existence. Literatura napomáhala při hledání vlastních výrazových prostředků filmu v rovině tematické i na úrovni stylových postupů (vždy bude přinejmenším spolehlivou a nevyčerpatelnou studnicí lidských příběhů). A 60. léta rovněž mimo jiné naznačila následný vývoj: adaptovat a drammatizovat lze jakýkoliv text. Mnohdy stačí sloupnout staré interpretace a objevit nové potenciality.

<sup>16</sup> Máme na mysli autorské změny, ne vynucené cenzorské zásahy, kdy např. L. Helge byl nucen ve filmu *Velká samota* změnit konec - místo scény, kdy hrdina zůstane sám a rozplácí se, si jej družstevníci odvádějí mezi sebe.

Stanislava Příkladná

## TYPOLOGIE FILMOVÝCH HRDINŮ NOVÉ VLNY. PROBLEMATIKA INTELEKTUÁLŮ V SOUVISLOSTI S ČESKOU POVAHOU

**P**ostavy ve filmech české nové vlny můžeme v hrubém typologickém rozvrstvení rozdělit do tří základních skupin:

**1.** V prvé jsou zastoupeny typy lidové, vyhraněné zejména ve filmech Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška do prototypu pocházejícího z průměrně situované střední vrstvy, vsazeného do rámce typické české rodiny. Typy jsou zastihovány v generačním konfliktu v komediálně groteskních situacích, v nichž nabývají až karikaturní, satiricky vyhrcožený rozměr. Neherci v těchto rolích verifikovali autenticitu lidských typů s téměř dokumentární věrohodností. Humorné kořeny potměšilého a nezávažného výsměchu lze spatřovat jako parodii na kondelíkovskou provinciální malost tzv. čecháčkovství (Václav Černý), jež v éře reálného socialismu dostala specifickou unifikovanou podobu.

**2.** Do druhé skupiny se řadí typ intelektuála, jenž se pohybuje v reálném dobovém prostředí, které však zároveň představuje stylizovaný časoprostor podobenství. Pro tento, v našem filmu vzácně se vyskytující typ, jsou příznačné rysy kafkovské absurdní existence, sevřené do struktury totalitní byrokratické společnosti. Kromě alegorie Jana Němce *O slavnosti a hostech* (v níž modelové postavy hráli představitelé z řad pražského uměleckého a intelektuálního světa 60. let) jsou reprezentativními příklady hrdinové filmů Pavla Juráčka *Postava k podpírání* a *Případ pro začínajícího kata*. Právě v souvislosti s nimi lze hovořit o ryze intelektuální reflexi niterného stavu současníka v reálném socialismu.

**3.** Třetí oddíl, který bude vlastním předmětem mé pozornosti, zahrnuje filmové postavy socialistických „intelektuálů“, u nichž už uvozovky graficky napovídají o jisté „nepravosti“ či spornosti tohoto termínu a problematizují jeho původní význam. V ideologickém pojmosloví náležel tento typ do tzv. „třídy pracující inteligence“. Už adjektivní důraz na „pracující“ sám o sobě zpochybňoval hodnotu duševní práce a v ironickém podtextu mínil spíš jeho praktickou „neužitečnost“, ne-li společenský parazitismus. Samotné označení intelektuál mělo tehdy pejo-





**Hoří, má panenko**  
 (r. Miloš Forman, 1967)

foto: archiv

rativní přídech a vzbuzovalo krajní podezření z vlivů západního „intelektuáliství“, zvláště pak existencialismu, považovaného bezmála za ideologickou diverzi.

Je nutno předeslat, že zástupci intelektuální vrstvy ve vlastním slova smyslu se v českém filmu té doby v podstatě ani vyskytovat nemohli (rozuměj: nesměli), a když, tak v atypické modifikaci. Pokud byla intelektuální orientace v nějaké postavě přece jen rozpoznána, projevovala se nesebevědomě a většinou záměrně zkresleně. K tomuto temnému „cejchu“ se jeho nositel rozhodně hrdě nehlásil, a pokud si za ním stál, představoval většinou negativně zabarvenou, společensky podezřelou existenci. Koncem 50. a na začátku 60. let začaly charaktery filmových postav z této schematizace pozvolna vybředávat. Jako příklad uveďme několik málo hrdinů z filmů předcházejících novou vlnu, v nichž vystupovali intelektuálové klasického stříhu [v hrubínovských adaptacích Otakara Vávry *Srpnová neděle* a *Zlatá reneta* je představoval Karel Höger; výraznou variantu židovského intelektuála předvedl Miroslav Macháček v Brynychově filmu ...*A pátý jezdec je strach*].

Intelektuální potence jako danost vyznačující se nezávislým, pronikavým vhledem do podstaty věci a vymykající se masové uniformitě, se jevila kulturně politické doktríně jako krajně nežádoucí. „Čistokrevní“ vzdělanci a myslitelé odolní vůči indoktrinaci byli vyřazeni a přísně

registrování. Režiséři nové vlny tuto ožehavou kontroverzní látku nevyhledávali, a nejen z důvodu opatrnosti. Odiózní heslo *umělecké angažovanosti* bylo v českých totalitních poměrech chápáno jako synonymum loajální politické, respektive stranické aktivity. Mladí filmaři právě svou nestranností a nenápadně proklamovanou neutralitou se chtěli vymanit z oficiálního diktátu formujícího umělcův postoj. Právě v pojetí postav byl zjevný záměr nehodnotit podle schematické typizace a dát prostor pluralitě.

V charakteristice české nové vlny může zarazit, že mladí tvůrci se do svých hrdinů neprojektovali, dokonce ani v autorských filmech. Ani v soudobé literatuře nebylo ještě tak běžné spontánní autorské ztotožnění s hrdinou, zvláště nebyli-li očividně „kladný“. K otevřené osobní zpovědi a přímé identifikaci s postavou tehdy docházelo zřídka (Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Karol Sidon). Jistěže přitom hrála roli vypěstovaná autorská opatrnost osobně se v díle příliš neodhalovat - kvůli podezření z „nezdravého“ individualismu, u intelektuálů pak speciálně z elitářství a nadřazeného snobství ve vztahu k „prostému lidu“.

Vztáhneme-li definici Václava Černého, charakterizující krizi moderního intelektuála jako „*úpadek vědomí o totožnosti vzdělanectví a ideje svobody*“, na modifikované podoby socialistických intelektuálů ve filmu, zjistíme, že vzdělanost byla nejen odcizena ideji svobody, ale tato teze ani nebyla reflektována, neboť jakákoli diskuse o její platnosti by se mohla octnout „pod zákonem“. Nejen osvobozené vědomí vzdělance, ale i vzdělanost sama jako jeho předpoklad nebyla ani v době kulturního „tání“ samozřejmostí. I v této sféře byla požadována bezpodmínečná politická příslušnost, případně konexe stejného druhu; za jiných okolností byl potenciální vzdělanec bez šance jakkoli se prosadit. Mnozí z těch, kteří získali vzdělání v 50. letech, byli diskriminováni, studenti za liberální názory, označené však za „protistátní“, nebo kvůli jinému světonázoru byli vylučováni ze studia; ad absurdum byl tento tehdy běžný postih doveden v románu i filmu *Žert*). Osobní i duchovní nesvoboda v totalitním zřízení byla deklarována jako „normální“, takže přirozené rozpětí intelektu v jeho mravní podstatě bylo uškrnceno na minimum.

Pravověrný intelektuál, pokud odmítl službu režimu, již by popřel své svobodné určení, zaujímal pozici víceméně rezignujícího outsidera. Pojem nezávislý intelektuál jako *conditio sine qua non* byl v oficiální

1 V. Černý, *O povaze naší kultury*. Atlantis, Brno 1991, str. 35.



socialistické kultuře nereálný a vyskytovali se kde, tak jako ilegální alternativa na periférii (příkladný spolek inferiorních intelektuálů potrestaných manuální prací představil hrabalovský film Jiřího Menzla *Skřivánci na nitě*). Proto hrstka intelektuálních typů v českých filmech 60. let je specifickým úkazem, který vlastní význam pojmu problematizuje a do určité míry i zpochybňuje. Konstatování výše uvedených faktů je i odpovědí na případnou otázku, proč se v českém filmu objevovalo tak málo věrohodných silných postav – ve smyslu étosu, občanské statečnosti a charakterové opravdovosti. A pokud se objevili takoví osamělci (v Helgeho filmu *Stud*, v *Obžalovaném* režisérů Jána Kadára a Elmara Klose), tak s bezvýhradnou podmínkou jako představitelé nebo zastánci KSČ, kteří pod touto egidou či v „čestném“ sporu s ní hájili „spravedlivou věc“.

Společenské pozadí ve filmech 60. let v době rostoucí liberalizace a kulturní obrody se vyznačovalo odtabuizováváním témat, mezi nimiž obrozování intelektuality jako fenoménu bylo jen dílčím, okrajovým motivem. Politická témata se v nové vlně objevovala vzácně: nejvýrazněji v dílech Antonína Máši (scénář k Schormovu filmu *Každý den odvalu* nebo přímo v jeho filmech *Bloudění* a *Ohlédnutí*), v Jirešově *Žertu*, v Bočanově snímku *Nikdo se nebude smát*. Hrdina – technokrat v Schormově filmu *Návrat ztraceného syna*, ač k politice indiferentní, nese daň za svůj individualismus v socialismu existenciálním vykořeněním, jež vyústilo v pokusu o sebevraždu. Není ovšem náhodou, že většina hrdinů tohoto typu v čase, kdy se odehrávaly příběhy filmů, zaujímalá apolitický postoj. Případná polemika či nesouhlas s oficiální politikou se vždy týkala jejich minulosti. Často už jen rezervovaný odstup a politická neutralita vzbuzovaly podezření z „revolty“, nemluvě o postavách s duchovním (náboženským) přesahem, jež se z pochopitelných důvodů téměř nevyskytovaly. Všeobecná duchovní letargie, malost ducha, státem podporovaná provincialita tzv. „malých poměrů“ povahu eventuálního intelektuála deformovaly i z obecně lidského hlediska.

### POVAHA ČESKÉHO INTELEKTUÁLA

Ještě než se upře pozornost na konkrétní postavy z výše jmenovaných filmů, zastavme se krátce u povahy českého intelektuála v obecnějším smyslu. Vyjděme ze dvou soudobých charakteristik jeho „klasického“ typu. Tu první, přesně postihující duchovní i společenské poslání intelektuála chápeme jako exemplární mravní definici, za niž mohl citovaný autor (Václav Havel) ručit sám svou osobností.

„[...] úkolem intelektuála je varovat, věštit hrůzy, být *Kassandra*,

kteřá vypovídá o tom, co se děje za hradbami (...). I já si myslím," podotýká autor, "že intelektuál má vždy znovu zneklidňovat, že má svědčit o mizérii světa, provokovat svou nezávislostí, bouřit se proti všem skrytým i otevřeným tlakům a manipulacím, být hlavním zpochybňovačem systémů, mocí a jejich zařikadel, svědkem jejich prolhanosti. Už proto se intelektuál vymyká každé roli, kterou by mu chtěl kdokoli předepsat, už proto nemůže žádným vítězům zapadat do jejich dějin. Intelektuál se ze své podstaty nikam nehodí, všude vadí či nějak vyčnívá. (...) Ano, v jistém smyslu je intelektuál vlastně vždy a už předem poražen (...). Na vítězícím intelektuálovi je cosi podezřelého (...) svými porážkami vlastně vítězí."<sup>12</sup>

Takový typ intelektuála, popsany v optimální, ušlechtilé vizi bychom v tuzemských filmech té doby, v podmínkách někdejšího politického klimatu, pochopitelně marně hledali. Druhý, analytický popis, který uvedu, je realističtější. Český intelektuál je tu nazřen ostře kriticky, v dějinné a národnostní determinaci:

*„Klasický český intelektuál je v zásadě zatvrzelý neústupný subjekt. Trvá na svém poněkud křečovité. Je nepružný až těžkopádný, nerad uznává změnu. (...) V Čechách se zatvrzelost odedávna povyšuje na nejvyšší morální kvalitu. Neústupný člověk má pravdu, protože na ní neústupně trvá. Možná, že má i pravdu, ale za jakou cenu. Zatvrzelá pravda už zůstane navždycky natvrdlou pravdou, dogmatem. Je to jistě pravda, ale suchá, odrazující, pro život nepotřebná. (...) Nešťastný český moralismus je ctností z nouze. Zatvrzelost a neústupnost jsou uměle vypěstované reflexy, vlastnosti, které chrání intelektuála před ztrátou rozumu. Statické pojetí intelektu ale znesnadňuje komunikaci, podporuje vznik sektářství. Tak začíná nesnášenlivost, ješitnost, k zatvrzelosti a neústupnosti přistupuje ještě zahořklost, potměšilost a jízlivost. Uražený český intelektuál propadá skepsi: s národem Švejků se nedá nic dělat. V rozhodující chvíli chybí českému bratrovi osvobozující humor.“<sup>13</sup>*

Intelektuál v uvedeném rozboru, jakkoli výstižně zachycený, je poněkud jednostranně ironizován, postrádá pozitivní vlastnosti, nadosobní zájmy i vážný kredit myslitele. Je dalek oné havlovské odvahy k patetickému protestnímu gestu. Nevyznačuje se vlastně ničím, čím by mohl imponovat. Jako vývojově degenerující element bez světlé perspektivy nápadně sklouzává až k nedůstojné parodii. Zbaven nejvlastnější identity i společenského významu je takový typ historicky sus-

12 V. Havel: Dálkový výslech. Melantrich 1989, s. 144.

13 J. Kroutov: Střední Evropa: torzo omilané historie. Svědectví XXIII, 1990, č. 89/90, s. 279-280.



pendován - a navíc sklízí nelitostný posměch. Kritickému odsudku je intelektuál nejvíc vystaven, pomineme-li nekorektní demagogické verdikty, právě z vlastních řad. Jak uvidíme, filmové figury intelektuální povahy, které budu sledovat, k výše uvedeným deformacím inklinují.

Filmaři generace nové vlny, sami intelektuálně disponovaní, byli zvláště citliví na pokleslé přežívající pahodnoty, jimž čelili parodií a karikaturní perzifláci zejména v epizodních figurkách nebo situačních etudách: kupříkladu v Jirešově *Křiku* diktuje jakýsi filmový kritik písarče šroubovanou recenzi na film západní proveniencce, napsanou slovníkem rutinované hantýrky nadřazeného socialistického kulturtrágra. Nebo ve filmu *Nikdo se nebude smát* zazní v televizní relaci frážovitý populárně-naučný projev jakéhosi pseudovědce a hned nato následuje nesmyslně dlouhé pojednání o doživosti krav, obojí jako ukázky rovnocenné kulturnosti. Zkarikované postavy z kulturní branže se objevily v Schormově filmu *Každý den odvalu* (1963): užvaněný, trapně vtipkující novinář a bytostný oportunist (Vlastimil Brodský) spisující oslavnou stať o hrdinovi socialistického práce, ač vidí, že byl sesazen z funkce a prožívá těžkou životní krizi. V tomto prototypu máme co do činění s nepodařenými představiteli nižší kulturní sorty, které si režim vychoval jako slouhy ku obrazu svému a kteří skutečnou hodnotu intelektuality vulgarizovali a deklasovali.

### **BLOUDĚNÍ (1965)**

Přistupme nyní konkrétně k filmu *Bloudění* (režie Antonín Máša), který je pokusem o relativně kritický náhled do stranických řad v literární a žurnalistické oblasti. V typologickém spektru figur, které film rozevřel, si povšimněme několika z nich. V hlavní postavě novináře Hrabáka (Jiří Pleskot) je rozvíjeno téma intelektuála v krizi, vystaveného generačnímu střetu s dospívajícím synem. Stav krize jako by k intelektuálovi bytostně příslušel a prověřoval jeho povahu - ve sféře soukromé, profesní i tvůrčí. Viděno z druhé strany má krize i svou negativní polohu, jež intelektuály přitahuje: z permanentní krize si mnozí utvořili existenciální postoj, jako alibistickou hradbu. V Hrabákově se zřetelně rýsují symptomatické rysy představitelů střední generace, psychicky zatížené následky minulosti (válka, 50. léta). Ty však záměrně nejsou detailněji upřesněny (o cause Goldmann, za jehož těžký osud v 50. letech cítí Hrabák a jeho přátelé odpovědnost, se dozvíme jen velmi strohé informace).

Hrabák s podlomeným sebevědomím hledá ztracenou vnitřní jistotu, kterou si slibuje v napsání knihy - pravdivé výpovědi o své minulosti. Ale po celou dobu filmu o ní jen neurčitě mluví, než aby psal. Z jeho váha-

vosti je zřejmé, že minulá pravda dostala časem subjektivně upravenou verzi, jak dosvědčuje třeba Hrabákově legendarizované vyprávění o jeho účasti v partyzánském odboji. Pro charakter této hlavní postavy je příznačné, že nemá jako dramatická persona dostačující nosnost, i zvnějšku postrádá ostřejší obrysy. Ve formaci postavrazil Máša důsledně zásadu uměle je nezvýjmečňovat, nepomáhat jim atraktivními prvky k získání diváckých sympatií. Tím je však zbavoval nejen vnější zajímavosti, ale i vnitřního napětí. K většině z nich pocítujeme rezervovaný odstup, posuzujeme je střízlivě, bez emocí, a jejich povahu si uvědomujeme spíše ze stinné, problematické stránky. Tento přístup vedl také k určité jednostrannosti, bezbarvosti Mášových figur, sklouzávajících k psychologické plochosti (často i ke schematizaci).

U Hrabáka se nesetkáme s efektní sofistikovaností či s britkou sebeironií, jakou s až masochistickou rozkoší pěstuje hrdina z jiného filmu - sebejistý a vtípem sršící Ludvík Jahn v *Žertu*. I vedle nemluvných, mužsky přitažlivých a bytostně „zaťatých“ hrdinů v podání Jana Kačera je protagonista Mášova filmu ve své zmatnělé průměrnosti a intelektuální nezajímavosti téměř diskvalifikován. Přitom, ačkoli je viděn kriticky a bez sympatií, je nahlížen s největší vážností, beze stopy zesměšnění.

V okruhu Hrabákových přátel se příznačně vyjímá Šubrt (Jiří Adamíra), reprezentant cynického exhibičního intelektualismu, jenž umí stejnou měrou oslňovat svou duchaplností jako se ztrapňovat v prázdné póze. Za zmínku stojí v tomto filmu ještě jeden okrajový epizodista - zmatený podivín za volantem (Jan Kačer), svérázný typ intelektuála naruby. „Zřejmě intelektuál (...) na první pohled sympatický. Neklidný, roztěkaný, impulzivní mladý muž s neočekávanými reakcemi. Neschopný praktických úkonů a úvah.“<sup>4</sup> – vyslovuje scénář této figurě předem přízeň. Hrabákův dospívající syn Michal (Jaromír Hanzlík) se s tímto řidičem náhodně sblíží a navzdory tomu, že to není člověk „pevného charakteru“, mladík k němu zaujme úctu jako k autoritě, i s jeho nezapíranými slabostmi: tento slabozraký muž se řídí samotářským životem, stejně jako řídí vůz, jak sám říká, „po čichu“. O to citlivěji vnímá okolní svět a jedná se záviděníhodnou svobodou, což Hrabákovu synovi, deprimovanému pokryteckým chováním jeho rodičů, vrátí víru a vůli k životu.

V intelektuálních postavách v tomto filmu se vyjevuje rozpor jejich elitního vymezení a mravní dezorientovanosti, z níž plyne hořké zne-

4 A. Máša: Bloudění. Literární scénář. In Divadlo XVI 1965, č. 6, s. 95.



chucení z prázdnoty dosavadního života. Ačkoli je pronásledují výčitky za zbabělost, protože nedokázali uhájit nevinu odsouzeného kamaráda, uložili si nevyřešenou otázku svého svědomí ad acta a žijí dál v pasivní konformitě. Film se dotkl dobového podhoubí krizového stavu postav, avšak problematiku neanalyzoval; choulostivá témata, donedávna přísně cenzurovaná, jako politické procesy nebo tzv. kult osobností, byla rozevírána opatrně, dozajista pod stranickým dozorem. Film v moralistním apelu kladl zneklidňující otázky na daná témata, ale odpovídat na ně nebo řešit je se ani nepokoušel.

### NIKDO SE NEBUDE SMÁT (1965)

V dalším filmu *Nikdo se nebude smát* už je téma rozkladné intelektuality podrobena ostré analýze. I když režisérovi Hynku Bočanovi bylo v dobové kritice vytknuto, že v hraném debutu nedosáhl kongeniality s kunderovsky vyhoceným ostrovtipem a jeho film „*poněkud snížil hladinu intelektuální brilance Kunderova rukopisu*“<sup>6</sup>, zaslouží si speciální ocenění scénaristická adaptace Pavla Juráčka, který „puncovaného“ intelektuála ze stejnojmenné povídky Milana Kundery ve Směšných láskách interpretoval v osobitěm polemizujícím pojetí.

Téma filmu vycházelo z anekdotické hříčky, v níž člověk, neschopen otevřeně vyslovit odmítnutí, obchází pravdu tak dlouho, až uvízne v spleťtí síti lží. Renomovanému kunsthistorikovi, vysokoškolskému pedagogovi Klímovi (Jan Kačer) se připleče do cesty obtížný autor, který po něm žádá doporučující posudek na jeho studii před uveřejněním v odborném tisku. K vysloveně špatné práci se Klíma odmítá vyjádřit a neodbytnému neumětelovi rafinovaně fyzicky uniká. Když se konečně odhodlá k činu, ukáže se, že je pozdě. Pravda jím vyslovená už nemá váhu, obrací se proti němu a nastavuje mu nelichotivě pravdivé zrcadlo i o něm samém.

Juráček zdůraznil v Kunderově historce o exkluzivním znučeném intelektuálovi upachtěnou socialistickou realitu, v níž s rozverným sarkasmem zprůhlednil její systém - navenek držící pohromadě, ale uvnitř rozpadlý. Klímu ani v nejmenším nešetřil, nedal se zmást jeho interesantní intelektuálštinou s rozbujelou ješitností. Ačkoli zčásti figuru oproti předloze psychologicky zjednodušil, artikuloval v ní hlubší téma: rozvinuté ego umožňující na jedné straně intelektuálovi pronikavě nazřít a pojmenovat složitost světa, ale v pohledu na sebe sama jej totálně oslepuje.

Jako extrémní ukázka pseudointelektuála stojí za pozornost Klímův

6 G. Kopaněva. Poezie trpké reality. Film a doba XII, 1966, č.1, s. 50.

protivník Záturecký (v precizní herecké studii Josefa Chvaliny), naivně prostoduchý, ale cílevědomě vlezlý ctižádostivec bez nadání, jenž se neštítí ničeho: přísátý pohledem jak pijavice, s úlisnou zdvořilostí mučí a znechucuje ostatní jak odporný hmyz. Svou všudypřítomností a neodbytností narůstá tato figura do monstrózního rozměru. Se stoupající frekvencí jeho účasti ve filmových scénách dosahuje nakonec „nevinou“ horlivostí nejen morálního vítězství, ale stává se neporazitelný. Průbojný „niemand“ Záturecký představuje specifickou variantu (pseudo)intelektuálního „slepce“, který je sice vděčným námětem ke komediální parodii, ale jako typ se může zvrátit do nebezpečné agrese. Ve filmu není straněno žádné z figur. Filmový Klíma, oproti literární verzi, která je v autostylizaci Kunderou hájena i v charakterové pokřivenosti, je lidsky stejně odpudivý jako Záturecký. V duelu, bez ohledu na rozdílnost v jejich odborné kvalitě, jsou oba muži, ať v jemné humorizaci či drtivě groteskním zesměšnění, nesmlouvavě usvědčeni.

Postavy ve filmových kunderovských adaptacích – hořce ironických groteskách – závisely z velké míry i na interpretaci a osobnostním vkladu herců. Vyzývala k tomu kunderovská sofistika a duchaplné dialogy. Zdařile vyšly figury v Kachlíkově filmu *Já, truchlivý bůh* díky ironické komedialitě Miloše Kopeckého, jemuž sekundoval Pavel Landovský, nebo v Jirešově *Žertu* zásluhou Josefa Somra. Bočan, první filmař, který si Kunderu zvolil, se obrátil k Janu Kačerovi. Tento herec měl v polovině 60. let na postavy inteligentů či intelektuálů takříkajíc patent a stal se jejich prototypem, aniž je herecky výrazněji odstiňoval. Interpretace jeho postav vycházela spíše z monotónní uzavřenosti, neproniknutelnosti či tajemnosti (fanatický křížák Arnim z *Vláčilova Údolí včel*) nebo jednorozměrného „chlapáctví“ (*Smrt si říká Engelchen*). Se složitější problematikou se Kačer herecky utkal u Schormových rozervanců (ve filmech *Každý den odvahu* a *Návrat ztraceného syna*), od nichž se v příkrém kontrastu lišil jeho učitel z jiného Schormova filmu *Den osmý, osmá noc*, pod jehož svatouškovskou maskou se vyklube mravní zrůda pokrytce a vraha. V zajímavé etudě, jak již bylo řečeno, předvedl Kačer originální typ nezakotveného blouznivce v Mášově *Bloudění*.

Vzhledem k častosti v obsazování tohoto interpreta do filmových rolí se nabízí otázka, proč právě Kačerův typ byl tehdy tak žádaný. Zda kvůli civilnímu herectví, jež však bylo výrazově limitováno, přitažlivému zjevu, nebo zda skutečně představoval sociálně i generačně reprezentativní typ českého intelektuála té doby. V Kačerově podání jako by se Klímovi nedostávalo nejnutnější energie či temperamentu a těžko-



pádně ustrnul v mechanicky opakovaných návycích. Tento rys nemo-  
houcnosti vyplývající z totálního znechucení je jistě charakteristický pro  
Kunderovské hrdiny vůbec. Literární Klíma, bez ohledu na deformaci  
charakteru, vykazuje přitažlivou blazeovanost hraničící s povrchností.  
Na ní ulpívá Kunderův literární kalkul elegantně vymodelované výlučné  
figury, jíž chybí skutečná lidská výplň. Kačer ukázal filmového Klímu  
v obvyčejnější, ne tak rafinovaně zakuklené podobě jako pavoukovitého  
nerudného samotáře, který by rád vycházel s každým, leč není scho-  
pen dát něco víc ze sebe.

### **ŽERT (1968)**

Ve filmu Jaromila Jireše *Žert* opět podle románu Milana Kundery  
jsou exponovány tři typy intelektuálů ve vyostřené souvztažnosti.  
Představitel režimní politiky, chameleónsky proměnlivý Zemánek  
(Luděk Munzar) - vysokoškolský pedagog pojištěný stranickou přísluš-  
ností, s níž dokáže obratně operovat i jako dříve „pomýlený“ reformní  
komunista. Dalším je protagonistu filmu Ludvík Jahn, společenský  
vyvrženec s politickou skvrnou na kádrovém profilu, který ze vzdoru  
setrvává v pozici na okraji. Nikoli však jako opoziční rebel, nýbrž nená-  
padně stranou vyčkává, až nadejde jeho chvíle k soukromé pomstě.  
Důležitou paralelu k němu tvoří třetí verze intelektuála, jeho dávný  
fakultní spolužák, evangelík Kostka (v podání Evalda Schorma). Ač  
kdysi jako odborný asistent byl vyloučen z fakulty kvůli náboženskému  
vyznání, je s osudem - na rozdíl od Ludvíka - srovnán a osobní křivdu  
přijal „jako šifrovanou výzvu“. V Kunderově románu je Kostkův osud  
složitě konfrontován s Ludvíkovým. Ve filmu jen jako epizodní, zato  
výrazná figura, interpretačně prohloubená Schormovou osobností,  
zosobňuje Kostka v několika málo krátkých scénách v dialogu  
s Ludvíkem neokázalou mravní a duchovní hodnotu.

Z Ludvíkových intelektuálních vloh zůstala zbytnělá duchaplná ironie  
a skepse uzavřeného starého mládence - „děvkaře“, jak sám sebe  
s provokativní hrdostí označil. Ačkoli Ludvík ve filmu o sobě, o svém  
zhrzeném postoji ke světu neustále hovoří, hlubší výpovědi o svém zra-  
nitelném nitru se důsledně vyhýbá. Jeho monology nemají reflexivní  
povahu, jsou extrovertními komentacemi brilantního, sarkastického  
glosátora, jenž si pečlivě chrání své křehké a zranitelné já. Vyzrazuje  
o sobě jen to, co souvisí s tématem jeho křivdy a chystané satisfak-  
ce. I tento úhybný manévř - maskovat obratnou výmluvností tíživou  
samotu a uzavřenost - bývá v projevu intelektuálů příznačným manév-  
rem.

Oproti tomu Kunderův literární hrdina je otevřenější, zpovídá se

naplno, nic hanebného o sobě před čtenářem neutají. Jako pronikavý analytik své zatvrzelé posedlosti se nakonec dobírá trpké pravdy: o nepatrné bezvýznamnosti své osobní kauzy pozřené molochem neporazitelné vysoké politiky. Až příliš pozdě dochází k prozření, že předpokládaný protivník, fiktivní zosobnění jeho stravující nenávisti, je už dávno někým jiným. Ztrátou nepřitele, k němuž napřel všechnu sílu své pasivní rezistence, přichází také o pofidérní jistotu, již nasycoval svou potřebu nenávidět. Filmový Ludvík Jahn, ačkoli ve srovnání s románovým předobrazem je ve scénáři oprostěn od hlubšího psychologického zázemí, představuje ve figurální sestavě zde vybraných typů ten nejtragičtější: intelektuál vykořeněný z bytostného jádra, neschopen přijmout svůj osud ani žádnou náhradní alternativu. Doživotní vězeň sám v sobě, který vyplýval všechnu energii na čistě privátní výkon „spravedlnosti“, jež se paradoxně vymstila zase jen jemu samotnému.

Postavě dal charakteristickou tvářnost Josef Somr svým nenapodobitelným mimickým výrazem rozeného ironika s uštěpačnou dikcí a přezíravou lhostejností (v jeho rolích z té doby - jako např. výpravčí Hubička v *Ostře sledovaných vlacích* nebo Áda Vinš v *Soukromé vichřici* - se etabloval hercův výrazný typ i fyziognomicky). Typický intelektuál v tehdejších českých filmech měl buď výraz nepřijemně zahorklého a zároveň vtipně potměšilého šklebu Josefa Somra, nebo uhlazenou podobu blazeovaného vzdoru Jana Kačera.

### **NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA (1966)**

Případ inženýra Jana (Jan Kačer) v Schormově filmu *Návrat ztraceného syna* se patologickým stavem neúspěšného sebevraha jen zdánlivě vymyká předchozím typům. Řekněme, že dospěl do hraničního stadia, v němž nešlo jednat jinak než v extrémní radikalitě. Nepřímo tu byl pojmenován stav existenciálního odcizení (v té době často i módně exploatovaného a zpovrchňovaného), do něhož upadali i předešlí filmoví hrdinové, i když nebyli schopni jej hlouběji reflektovat. Jan se vzepřel pasivní účasti v konvenčním socialistickém modu vivendi, který nenaplnoval jeho nároky na smysluplnou existenci. Klíčovým principem jeho existování na hraně je únik, realizovaný v mnoha variacích na bezvýhodné kruhové trase. Přebíhaje z jedné lokality do druhé, vzdaluje se především sám od sebe.

Hospitalizován v psychiatrickém ústavu vede trýznivý duševní zápas o ztracený smysl svého života v dialogu s psychoterapeutem (v podání neherce Milana Morávka, skutečného psychologa a Schormova osobního přítele, který tlumočil režiséřův autorský postoj). Vyostřené disputace, které spolu vedou terapeut s pacientem o základních existenciálních živo-





**„Je to kalná  
tragika naší doby.“  
Návrat  
ztraceného  
syna  
(r. Ewald Schorm,  
1967)**

foto: archiv

ta a smrti, vyznívají však povětšinou jako pusté teoretizování reprodukované z knih, nikoli jako autentický dialog v krajně vyhrocené situaci. Intelektuální dispozice zde převládly jak ve scénáři, tak ve filmové realizaci. Profesionálně zkušený lékař i přemýšlivý člověk, který se pokoušel pacienta dovést zpátky na cestu, na níž zbloudil, neuspěl ani jako neherec v náročné rozdvojené roli - jako profesionální léčitel duše a zároveň vnitřně zainteresovaný přítel.

O postavě Jana se autoři (na scénáři se s Schormem podílel Sergej Machonin) vyjádřili, že *„jeho tragika nemá jas a velikost. Je to kalná tragika naší doby“*. Myslím, že tato stručná věta postihuje tragiku všech filmových postav, jimiž se tu zabývám. Vypovídá o ní i další výňatek z režijní explikace, v níž se dočteme o hrdinovi z Schormova filmu, že *„je v něm bezmoc každého z nás proti sobě samému. Rozdíl mezi námi a jím je v tom, že jsme si ji dovedli zapouzdřit tak, aby nás zevnitř nezničila jako zhoubný nádor. Ale právě proto musí být Honza tak bezbranně citlivý, proto musí nést pocit viny, (...) aby obžaloval naši schopnost zmrtvit své svědomí, nepřipouštět si otázky, smířit se s kompromisem, naší schopností žít v nečistotě...“*

Tvůrci zde vyslovili úctu k hrdinovi a jeho odvaze jít za nezřetelnou představou, která se mu ztrácí v nedohlednu. Citovaný názor autorů je svým způsobem doznáním k jakémusi prokletí, které může způsobit intelektualita, ovládne-li člověka a připraví jej o přirozenost jeho lidství. V závěrečné

obrazové symbolice filmu *Návrat ztraceného syna* - evokující v okenním rámu vizi ukřižování - Schorm skrytě vyjádřil vlastní křesťanské přesvědčení, které se snažil v náznaku vložit do postavy Jana jako možné východisko z krize. Je to však spíš soucitný názor autora z odstupu, k němuž se postava sama nedobrala, a dál setrvává se svým velkým problémem v léčebném ústavu.

Není náhodné, že zatímco reální intelektuálové v české kulturní obrodě 60. let ožívali, na plátně jako by mátožně dožívali jejich zmrtvělé minulé podoby. Úbytek životní energie, ochromenost (Hrabák, Klíma), rezignace (Jan z *Návratu ztraceného syna*) - a proti tomu zhoubně přebujelá energie nasazená do nicotné aktivity, která se stane ničivou posedlostí (jako je tomu u postav Zátureckého v *Nikdo se nebude smát* nebo u Jahna v *Žertu*). Taková byla neutěšená bilance filmových intelektuálů 60. let. Čistě individuální, privátní problémy nepřesáhly horizont jejich zúženého rozhledu, buďto jsou poraženými oběťmi, nebo zajatci svého egoismu (kunderovští hrdinové), ale nikdy ze sebe nevystoupí, aby usilovali o nadosobní záležitost, nebo se postavili za někoho druhého. Kdysi - zejména v politickém zápalu - k tomu měli odvahu, ale spálili se a stáhli do sebe.

Jako zplozenci své doby do ní tito filmoví hrdinové patří a jsou její neodpojitelnou součástí.

Ač na pohled spořádaní a seriózní, jsou uvnitř lidskými troskami bez konstruktivní tvořivé energie. Příznačnou vlastností pro filmové hrdiny tohoto typu je také chronický nedostatek humoru, který nahrazovali trpkým výsměchem mířeným do všech stran a především k sobě. Sami sebe brali příliš vážně, vytěžit humor dovedli snad jedině z jedovaté (sebe)ironie. Signifikantním znakem všech zde probíraných filmů je i jejich chmurný závěr, v němž tvůrci zanechávají nevyrovnané antihrdiny osamělé v nevyřešené situaci, v nedokončeném zápasu, napospas sobě samým.

Samo vymezení této problematiky v průhledu do spektra filmových postav zůstává nakonec otevřenou otázkou, má-li vyzozování závěrů o české povaze z dobového prototypu intelektuála ve filmech 60. let objektivní oprávnění. Intelektuála ani národní povahu samozřejmě nelze sevřít do obecně platného vzorce, stejně jako tyto pojmy nelze kategoricky definovat. Přesto soudím, že i v tomto zúžení - a ve vsí relativitě - se v postavách i v umělecké licenci zrcadlí české povahové specifikum v charakteristickém kritickém vyhocení. Dnešní doba však zpětně dává této skepsi za pravdu a znovu volá po konfrontaci a zhodnocení tehdejších a dnešních intelektuálů - jak filmových, tak skutečných.



Ivan Klimeš

## CENTRUM A PERIFERIE

**S**pojmovou dvojicí „centrum – periferie“ pracuje řada společenskovedních oborů, které ji navíc často používají v rovině metaforické, nikoliv věcně popisné, takže její významové pole dosahuje značné šíře. Bohaté uplatnění našel centro-periferní model v sociologii, která se zabývá strukturálními vztahy mezi rozvinutou oblastí metropole a zaostalými nebo méně rozvinutými regiony a zkoumá sociální aspekty této nerovnosti. Politická geografie aplikovala tento model v teorii světových systémů. Také v historické vědě včetně jejich uměnovědných větví má problematika centra a periferie – či centra a regionu, chcete-li – své pevné místo, což se například projevuje ve stále zřetelnějším doceňování regionalistického výzkumu. Multioborové využití rozostřuje význam obou pojmů, což připomínám nejen proto, abych upozornil na (pro sebe) výhodnou šíři významového pole, ale i proto abych účelově zvýraznil právě jejich metaforickou povahu. Nejde mi o konkrétní centrum a konkrétní periferii, nýbrž o vnitřní vztah ke „středu“ či „okrají“.

Hovoříme někdy o „periferních“ žánrech a míníme jimi žánry pokleslé, hovoříme o „periferní“ produkci a máme na mysli produkci umělecky inferiorní, jindy hovoříme o „periferních“ jevech a označujeme tak jevy, které nepovažujeme za podstatné, které nacházíme stranou hlavního proudu. Problematika „středu“ a „okraje“ tak spontánně vstupuje do našeho jazyka jako nástroj hodnocení, ať už estetického, či historického. To, co se vztahuje ke „středu“, co je „centrální“, „ústřední“, „hlavní“, to je důležité, závažné, hodné naší pozornosti. „Excentricnost“ neboli „výstřednost“ nás již hlavnímu proudu vzdaluje a to, co je spjata s okrajem, co je „margiální“, to je rovnou podružné, nezajímavé, málem zbytné anebo pouze kuriózní.

Považuji problém centra a periferie (v nejširším významovém chápání obou pojmů) za jedno z mimořádně významných témat narativních umění šedesátých let, byť je v řadě děl přítomno ve formě spíše latentní nežli explicitní. Co mám na mysli, se pokusím doložit s ohledem na svou profesní specializaci na materiálu filmovém, nicméně s předsvědčením, že obdobný příspěvek by se dal napsat i o próze či dramatu. Jinými slovy chci říci, že vnímám toto téma nikoli jako něco výlučně filmového, nýbrž naopak jako téma, které je vrostlé do celku kultury sledované dekády a které má i své širší kulturněhistorické a zároveň politické pozadí.

U něho se na okamžik zastavím. Tvrdou centralizaci politické moci po únoru 1948 provázely obdobné kroky v institucionální struktuře zestátněné kinematografie. Pro nás je v tuto chvíli podstatná oblast dramaturgie. Té se v dubnu 1950 dostalo směrnic vypracovaných Kulturní radou a prezentovaných jako usnesení předsednictva ÚV KSČ.<sup>1</sup> Dokument podává výčet preferované tematiky a snaží se příznačně frázovitým způsobem formulovat ideové zásady. Několik následujících let se kinematografie snažila tuto směrnici naplňovat. O všechny projekty pečovaly dva dramaturgické orgány – Filmová rada při ministerstvu informací a Ústřední dramaturgie (ÚD), resp. její kolektivní vedení (KVÚD), jež patřila do struktur kinematografických.<sup>2</sup> Společně dohlížely na to, aby komunistický stát nalézal ve filmové tvorbě sebepotvrzení. V důsledku toho se naprostá většina pouťorových filmů tak či onak vztahovala k principu „centra“, vztahovala se k historické pointě přítomnosti a všechny postavy se jako zástupci konkrétních sociálních skupin v pozitivním či negativním smyslu vymezovaly vůči tomu ústřednímu historickému pohybu. Prostor pro nedějinné závětrí téměř zanikl; obnovil se pak, resp. přežil na půdě některých literárních adaptací.

Skutečně zřetelný signál o změně kursu vyslal film Miloše Makovce *Ztracenci* (1956) natočený podle stejnojmenné povídky z *Vojenských povídek* Aloise Jiráska. Líčí osud tří dezertérů z jedné z prusko-rakouských válek z dob Marie Terezie. Z hlediska dějin jde o fiktivní, resp. anonymní figury, o „pěšáky historie“. To by samo o sobě ještě nemuselo znamenat nic mimořádného, i reprezentativní dílo pouťorové kinematografie, Vávrova husitská trilogie, je plně fiktivních lidových postav. Ale Johanka, Martin, Stašek, Prokůpek, Jíra a další postavy této historické epeje jsou prezentováni vždy jako zástupci konkrétní sociální skupiny či třídy a udržují kontakt s „centrálními“ postavami, ba dokonce tvoří jejich oddanou suitu, jsou tedy všichni součástí „centra“. Ale ti tři „ztracenci“ z tereziánských válek – kyrysník, pěšák a husar – zastupují pouze sami sebe, řeší své individuální problémy. V kontextu nikterak slavných a silně zideologizovaných tradic českého historického filmu jde o přelomové dílo, navíc o dílo polemicky zahrocené vůči

1 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo* 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetřeno in: KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1948). Praha 1981, s. 67 – 71.

2 K tomu srov.: J. Knapík: *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952. Ústav historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity (diplomová práce)*, Opava 1998; Šimon Eisman, *Film a kulturní politika. Společenské kontexty zestátněné kinematografie. Katedra filmové vědy FF UK (diplomová práce)*, Praha 1999.



nedávné jiráskovské akci. Na půdě filmového historického dramatu představilo do té doby nemyslitelnou alternativu, která se odvrací od postav historických osobností a vyhledává v minulosti úděl anonymního člověka. Jinými slovy – objevuje pro film „periferii“ dějin, a to právě ve chvíli, kdy Otakar Vávra završuje svou husitskou trilogii jiným jiráskovským filmem, adaptací románu *Proti všem* (1956).

Již samotný název Makovcova filmu – *Ztracenci* – signalizuje dramatický obrat, který můžeme bez obtíží stopovat i v další tvorbě druhé poloviny padesátých let. Připomeňme tento trend k objevování „periferie“ alespoň výmluvnými názvy několika filmů, které jej reprezentují. Jeden z nich se například jmenoval *Tam na konečné* (1957) – režisérská dvojice Ján Kadár a Elmar Klos v něm líčí život obyvatel jednoho předměstského činžáku. Patří sem i *Žižkovská romance* (1958) debutujícího Zbyňka Brynychy, kde Žižkov nevystupuje jako caput regni a lokalizaci děje do konkrétní městské čtvrti je nutno naopak vnímat jako akt regionalizace, byť na půdorysu hlavního města. Brynychův následující, povídkový film *Pět z milionu* (1959) inzeruje v názvu odklon od hrdinských, „dějinetvorných“ figur ve prospěch obyčejného člověka z davu. Debut Štěpána Skalského a Jiřího Hanibala *Všude žijí lidé* (1960) zase tematizuje problém akceptace zastrčené vesnice jako náhrady za hlavní město.

Zásadní zlom v chápání „periferie“ však přinesla až léta šedesátá, konkrétně a především filmy tvůrců nejmladší filmařské generace označované pojmem nová vlna. Té rovněž imponoval – obrazně řečeno – obyčejný člověk ve všední den. Svě sociologizující sklony, ať už předstírané, či spontánní, vysvětlovali mladí tvůrci touhou po pravdivém obrazu skutečnosti. Bezděčně tak prozradili, že jim vůbec není lhostejná kognitivní funkce filmové tvorby. Vycházeli jí vstříc dokumentaristickým stylem, který se měl stát a také se stal zdrojem nové autenticity filmového výrazu. Vedle ryze obrazových aspektů se tento trend projevil i v obsazování neherců do významných rolí. Přesvědčení, že vhodného představitele lze potkat spíše na ulici nežli v šatnách Národního divadla, sdílelo v první polovině šedesátých let více tvůrců. „Vždycky se musím smát, když vidím ve filmu, jak vysoko v horách se v malé doškové chaloupce otevřou vrátka a z maštale vyleze herec Národního divadla,<sup>13</sup> říká pobaveně v čase svého nástupu Věra Chytilová. Vzápětí prohlašuje: „Chceme budovat novou společenskou morálku a jedním dechem jako umělci lžeme. Lžeme, pěstujeme pokry-

3 3 1/2. Uspoř. J. Janoušek, Orbis, Praha 1964, s. 18.



### **Sběrné surovosti (r. Juraj Herz, 1965)**

foto: archiv

*tectví, nezodpovědnost a zbabělost. Lež v umění by se měla postavit pod zákon.*<sup>44</sup> A ta silná slova dávají náhle pocit, že preference neherců před zavedenými profesionály, tedy preference amatérů stojících mimo oficiální profesní struktury měla pro tyto tvůrce hlubší smysl. Očekávali od nich, že do jejich filmů vnesou životodárnou energii ryzí autenticity a lidské originality. V řadě případů se tak skutečně stalo – Jan Vostrčil (otec ve Formanově *Černém Petrovi*) či Václav Halama (Hanta ze *Sběrných surovostí* Juraje Herze) jsou opravdu „perličkami na dně“.

*Perlička na dně* je název povídkového souboru Bohumila Hrabala. Knižně vyšel poprvé v roce 1963, o dva roky později vznikl podle něho povídkový film s názvem *Perličky na dně*, který někdy bývá chápán jako manifestační vystoupení tvůrců nové vlny. Sešli se tu Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš a původně i Ivan Passer. V příspěvku na téma centrum a periferie nemůže Hrabalovo jméno nezaznít – pro toto téma je to postava klíčová, což jistě netřeba zdůvodňovat. Povídkových filmů podle jednoho autora nenalezneme dějinách české kinematografie mnoho. Nemylím-li se, ta čest postihla pouze dílo Karla Čapka, Jaroslava Haška a Vladislava Vančury. Ale

4 Tamtéž.



## Perličky na dně (J. Menzel během natáčení Smrti pana Baltazara, 1965)

foto: archiv



*Perličky na dně* jsou jediným případem, kdy se povídkový film stal půdou pro kolektivní vystoupení s programovým nádechem. Volba autora předlohy zde má proto mimořádnou váhu – jde o krok symbolické povahy. Takto jej v předmluvě ke scénáři vysvětlil Jaromil Jireš:

*„Hrabalovy povídky nás získaly svou nesentimentální lidskostí, odporem k frázi a svým vlastním, po nikom neopakovaným humorem. Hrabal dokázal, že **neexistuje periferie života** [podtrhl I. K.], že každý, i ten zdánlivě nejbezvýznamnější život může být životem tvořivým. Provedli jsme výběr povídek tak, aby přes svoji rozmanitost vytvořily významový celek. Nebojíme se roztříštěnosti, neboť nerozhoduje počet příběhů, ale jejich názorová a stylová souvislost. Přestože je nás šest a jsme si velice nepodobní, spojují nás určité názory na život a na film. Proto v nás Hrabalovy povídky vyvolaly spontánní odezvu. Zvláště Hrabalovo úsilí o poznání, skutečně hluboké nezprostředkované poznání lidí pohybujících se na tzv. okraji společnosti a odkrytí jejich lidské důstojnosti. Bez mentorování, bez pokrytecké demokratičnosti.“<sup>15</sup>*

Tvrzení, že neexistuje periferie života, nutno chápat jako zjištění, že „periferie“ je schopna žít svým vlastním plnohodnotným životem nezávislým na „centru“, a to zejména proto, že i na „periferii“ společnosti

5 V. Chytilová – J. Menzel – J. Němec – E. Schorm – J. Jireš – I. Passer – B. Hrabal, *Perličky na dně*. Scénář, FSB 1965 (knihovna NFA, sign. 1099).

žijí originální osobnosti. Právě ty jsou Hrabalovým objevem. Už jej nezajímá obyčejný člověk z davu, kterého ještě vyhledává film z konce padesátých let, míří dál – k plné rehabilitaci „periferie“.

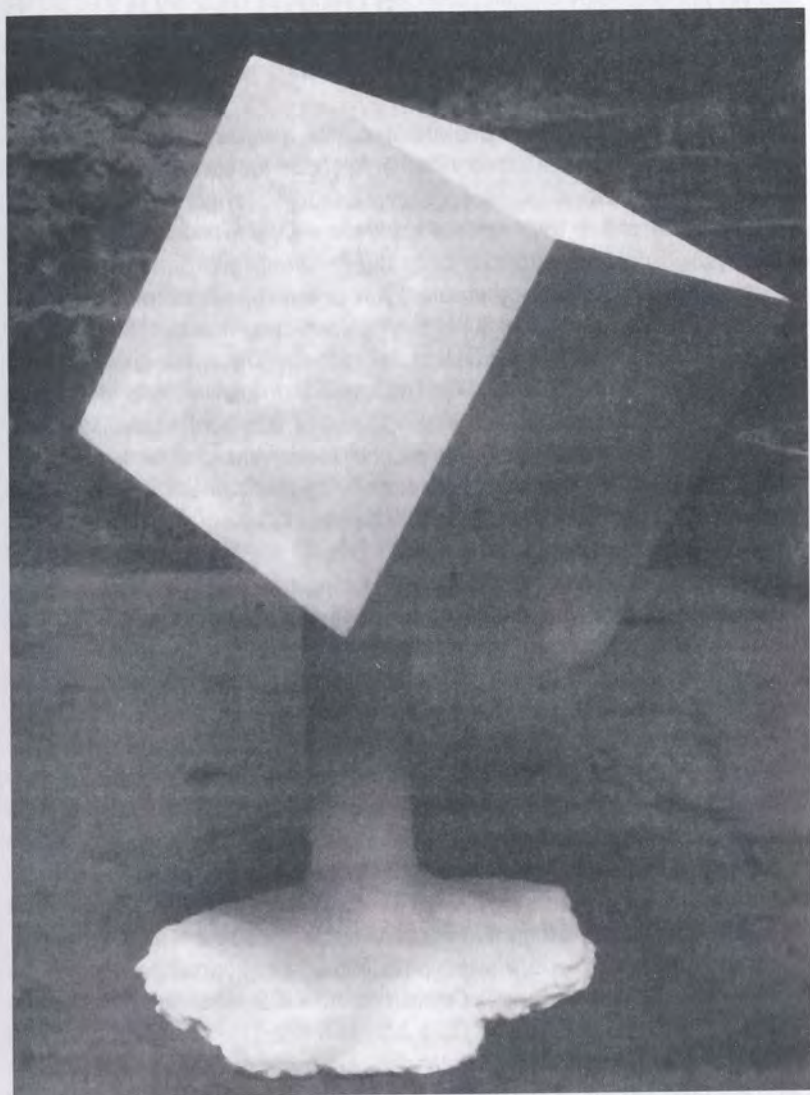
Ve filmu byl tento proces dovršen právě prvními hrabalovskými projekty a své pokračování našel v idylizaci „periferie“. Ta Hrabalova má povahu sociální, ve filmu Ivana Passera *Intimní osvětlení* (1965) jde o „periferii“ regionální. Přináší prosluněný obraz jihočeského venkova v čase letních prázdnin. Amatérský symfonický orchestr nacvičuje Dvořákův violoncellový koncert h moll, sólového partu se má ujmout hostující profesionál. Při zkoušce orchestru v expozici filmu navodí dirigent pocit, že nepřítomný sólista bude nějaká významná osobnost hudebního světa. Přenechává mu právo rozhodovat o tempu, o rytmu. A přijede jakýsi Petr (Petan), k němuž sice amatérští muzikanti uctivě vzhlíží, ale který není než hráčem nějakého oblastního orchestru. Hraje prý běžnou klasiku a na zájezdy vyjíždějí nanejvýš do okolních vesnic se Straussovými vlačíky. Žádná filharmonie. Konfrontace „centra“ a „periferie“ se nekoná, zůstáváme v nenarušeném zákoutí regionu, pro jehož muzicírující obyvatele je událostí, když dají dohromady jeden koncert nebo když přijedou nahrávat z budějovického rozhlasu. V dialogu Petana s bývalým spolužákem Bambasem probleskne motiv Prahy jako centra, kde se hraje ta skutečná „velká“ hudba, kde působí Česká filharmonie koncertující i v zahraničí. Ta připomínka centra dění jako nedosažitelného vrcholu zde posiluje distanci mezi centrem a regionem a uzavírá prostor příběhu do „periferního“ světa s jeho nepopsatelně rozžitým domácíým milieu. Noční alkoholické opojení probudí v Bambasovi touhu po jiném světě. Chce hrát koncerty, ne pohřby a ani Petanova pragmatická námitka „co blbneš, Bambas, vždyť jsou to prachy“ ho nemůže zastavit. Táhne ho to obrazně řečeno k „centru“, chce žít v dějnotvorném světě. Jejich žalostně směšný a totálně neúspěšný pokus vymanit se ze svého periferního prostředí vnáší do jinak idylického obrazu vážnou otázku soběstačnosti „periferie“.

Tím se dostáváme k „centru“, kde se omezím na nevelký, ale závažný proud děl, která problém „centra“ chápala jako problém výkonu moci. Svět „centra“ se svým politickým potenciálem nabyt v liberalizující se atmosféře šedesátých let – paralelně s rehabilitací „periferie“ – na mimořádné přitažlivosti. Metaforický obraz mocenského centra se stal základem hned několika významných, ba v mnohém klíčových dramatických textů první poloviny šedesátých let – Havlovy *Zahradní slavnosti* (1963), Klímova *Zámku* (1964), Uhdeho *Krále Vávry* (1964). Filmu trvala cesta ke zobrazení mocenského centra z pochopitelných



důvodů déle nežli třeba próze či dramatu a zdá se také, že vizuální obrazy mocenského prostředí určené k masovému šíření narážely na tužší odpor úřadů nežli literární texty na totéž téma. Ve všech těchto filmech je nějakým způsobem přítomna mocenská hierarchie. Někdy jde o abstrahovanou fikci jako v případě Němcova filmu *O slavnosti a hostech* (1965), který zobrazuje mocenskou zvlášť a lidské reakce na ni. Jiné filmy předkládají naopak realistický obraz historicky i geograficky konkrétního mocenského prostředí jako například psychologické drama Ladislava Helgeho *Stud* (1967) o vysokém státním úředníkovi frustrovaném svou minulostí či Kachyňovo a Procházkovo *Ucho* (1969) situovaného do let politického teroru počátku padesátých let. Postavy těchto filmů procházejí hlubokou osobní krizí právě pro svůj osobní podíl na moci. Hovoříme-li o mocenském centru, nemůžeme zde nepřipomenout dokumentaristu Karla Vachka, který se s kameramanem Jozefem Ortem-Šnepem v březnu 1968 nastěhoval do budovy ÚV KSČ a po deset dnů natáčel naši politickou elitu při každodenní práci pro film *Spříznění volbou* (1968).

Chtěl bych závěrem jako zvláštní případ zmínit Formanovu hořkou komedii *Hoří, má panenko* (1967). V tomto filmu dochází k famóznímu prolnutí principu „periferie“ s principem „centra“. Děj se odehrává v uzavřeném prostředí hasičského bálu v jakémsi českém maloměstě. Organizátoři plesu chtějí celé akci dodat lesku nápodobou praktik velkého světa a vedle běžné tomboly uspořádají volbu miss. I zde je přítomna mocenská struktura, tedy ono „centrum“. Představuje je ji plesový výbor složený z příslušníků hasičského sboru v čele s předsedou. Ta tlupa veledůležitých strejců svou moc skutečně vykonává – řídí přece průběh plesové zábavy, byť s katastrofálním výsledkem. Myslím, že metaforické vyznění tohoto filmu bylo vydatně posíleno právě skutečností, že mocenské centrum je tu součástí hluboce periferního prostředí. A to splnutí parodovaného centra se sarkasticky viděnou periferií je nakonec zdrojem pocitu nekonečného studu, jenž zde nahrazuje katarzi.



**Stanislav Kolibal: Mizející tvar (1967)**

foto: archiv



Vladimír Křivánek

## STRUKTURA POLYFONIE V ČESKÉ POEZII 60. LET

**Š**edesátá léta jsou pro vývoj české poezie pojmem, přitom dosud není toto období literárněvědně dostatečně a objektivně zmapované a interpretované. Je to značně překvapující, uvážíme-li, že právě toto období otevřelo v české poválečné literatuře nebývalý prostor pro názorovou diferenciaci, pro polemiku, diskusi, pro uskutečňování řady uměleckých projektů, vytvořilo velmi složitou, vzrušenou, neklidnou i neobvykle inspirativní atmosféru, která iniciovala tvůrce k cenným dílům, v nichž vykristalizovala mnohdy jejich umělecká osobitost; jiným autorům umožnilo toto desetiletí alespoň v dílčí podobě znovu vstoupit svými staršími i novějšími díly do postupně se otevírajícího prostoru literárního života a knižního oběhu; pro některé autory znamenala šedesátá léta vrchol jejich uměleckého směřování a díla z tohoto podnětného období nepřekonal ani svými dalšími pracemi.

Šedesátá léta jsou obdobím, kdy se poezie ocitá ve středu čtenářského zájmu, o čemž svědčí nejmýlněji tehdejší náklady řady básnických knih, masové edice *KPP* či nové způsoby prezentace poezie v sepětí hudby, textu a dramatické akce na scénách malých divadel a jazzových klubů. Koncem padesátých let a v průběhu následujícího desetiletí se můžeme setkat s takovými výraznými pozitivními změnami v recepci poezie. Nešlo zde pouze o problém čistě literární, nýbrž o jev širší společenské platnosti, který souvisel nejen s překonáváním mocenských limitů a norem brzdících vývoj umění a názorový pohyb ve společnosti, ale i s celkovou atmosférou uvolnění a naděje.

V souvislosti s postupně se rozšiřujícím dialogem se čtenářem a se vzrůstající důvěrou v moc poezie dochází k proměně starších tradičních edic poezie (např. *České básně*) i k založení nových (edice mladé poezie v nakladatelství *ČS* a *Mladá fronta*), k výrazným edičním činům řady krajských nakladatelství. V edičních počínech let šedesátých dochází jednak k návratům k dílům a autorům starším, jejichž literární odkaz byl cenzurou zkreslen (Nezval, Biebl, Halas) či vydání bylo tehdy znemožněno zcela, jednak se otevřela publikační možnost i pro některé autory po roce 1948 vyřazené z literatury. Ti se podíleli na literární atmosféře oněch let a podpořili obrat tehdejší poezie

k problematice existenciální, metafyzické a spirituální. Po návratu z věznic a postupné rehabilitaci se znovu řada z nich vracela do literatury, i když proces „normalizace“ mnohé tyto literární návraty později znemožnil, přerušil a o dvacet let odložil (Václav Renč, František Daniel Merth, Josef Kostohryz, Jan Zahradníček, Josef Palivec a další) Prostor pro publikaci se otevřel i dalším autorům meditativní poezie náboženské orientace: Jan Kameník, Klement Bochořák, Ivan Slavík, Jiří Kuběna, Bohuslav Reynek. Vraceli se do literatury i někteří bývalí autoři *Skupiny 42* - Jiří Kolář, Jiřina Hauková, skupiny *RA* a jiných generačních uskupení předúnorových. Postupně se prosazují poetiky autorů zakázaných, vycházejí starší nevydaná díla autorů publikujících, objevují se sbírky autorů, kteří do roku 1948 ještě stačili debutovat knižně či časopisecky, ale později již publikovat nemohli (např. Ivan Diviš). Koncem padesátých a v celém průběhu let šedesátých vstupuje v několika vlnách po poezie i nejmladší literární generace, provázena i řadou opožděných debutů autorů starších (např. Jan Zábřana).

Z tohoto kusého výčtu publikujících autorů různých generací, poetik i názorové orientace je patrné, že pro toto desetiletí je typická autorská pluralita, rozmanitost lidských i básnických osudů. Toto mnohohlasí mnohdy velmi vyhraněných poetik spolu s rozšířením škály autorů vedlo k definitivnímu rozpadu jednotného, ideově dirigovaného básnického chóru v poezie padesátých let i představy jednotné estetické normy. Proces diferenciacie jednotlivých vyhraněných autorských poetik a tím i polyfonický charakter dobové básnické produkce lze pokládat za nejcharakterističtější fenomén poezie šedesátých let. Pokusme se o přesnější analýzu tohoto pojmu, o postižení některých dominantních rysů vývoje poezie tohoto období, o vymezení určujících hlasů této kontrapunkticky budované struktury poezie oněch let.

Proces diferenciacie generační, skupinové i autorské lze doložit např. i na dobově příznačném opuštění projektů sumarizujících *Básnických almanachů*, od roku 1953 fungujících jako přehledka básnický nejrepresentativnějších autorů a děl roku. I když např. *Básnický almanach na rok 1959* za redakce Milana Kundery vyšel v obrovském nákladu 100 tisíc výtisků, přechází se v desetiletí následujícím k vydávání sborníků

1 V. Renč: Setkání s Minotaurum, Popelka Nazaretaká, 1969; Skřivánci věž, 1970; F. D. Merth: koncem šedesátých let

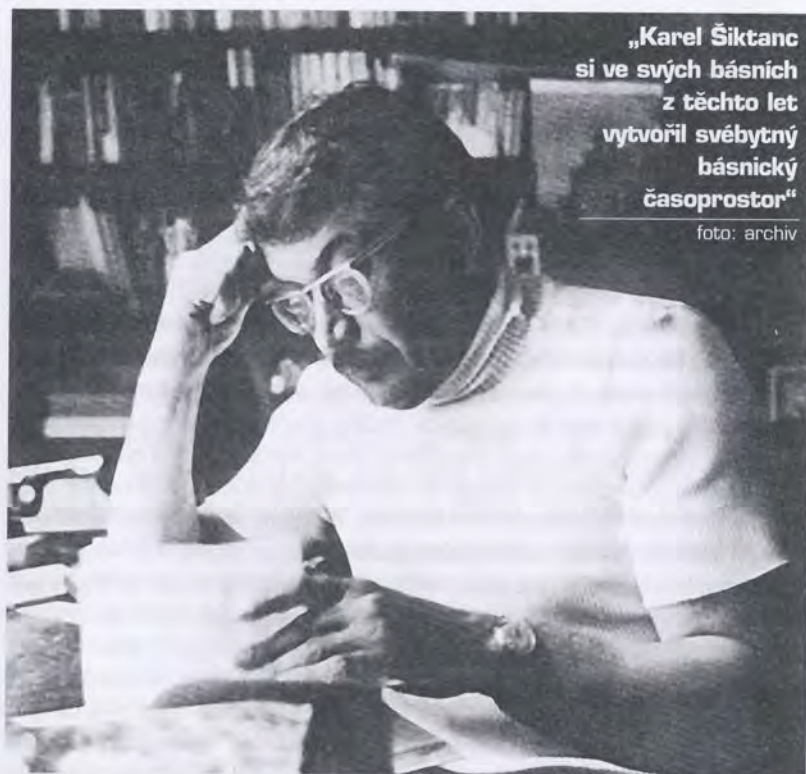
vydal pět bibliofilských sbírek; J. Kostohryz: Jednorozec mizí, 1969, B. Reynek: Podzemní motýli, 1969;

J. Zahradníček: Čtyři léta, 1969.



„Karel Šiktanc  
si ve svých básních  
z těchto let  
vytvořil svěbytný  
básnický  
časoprostor“

foto: archiv



generačních (*Mladé víno*, *Sborník pětadvaceti*) či skupinových (*Podoby*, *Pevný bod*). Obdobným příkladem takovéto diferenciacie uvnitř jedné generační skupiny je postupný rozklad jednotně manifestované poetiky všedního dne autory generační skupiny kolem časopisu *Květen*. Její jednotliví básničtí představitelé od počátku šedesátých let se rozcházejí po svých osobitých individuálních cestách a jejich autorské poetiky z šedesátých let se sblíží v mnohém s poetikami autorů stojících mimo rámec užšího kruhu autorů *Května*, např. s poezií Mikuláškovou či Skácelovou, či směřují zcela jinam. Například Karel Šiktanc si ve svých básních z těchto let vytvořil svěbytný básnický časoprostor, sklenutý v dramatickou imaginativní vizi slučující prvky zapomínaného venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky a jeho poezie prošla od mýtu žité každodennosti k filozofii mýtu venkovského, od básnické ilustrace dějinných událostí k existenciálnímu podobenství venkovské provenience. Právě touto venkovskou inspirací a směřováním k archetypální podstatě bytí se v mnohém

blíží tehdejší tvorbě Skácelově. Proces intelektualizace v poezii 60. let lze doložit na vývoji poezie Holubovy. Ve srovnání s výraznou snahou po obrazně bohatém básnickém pojmenování, kterou nalézáme u jeho vrstevníků Floriana, Šotoly, Šiktance nebo Skácela, sledujeme u Holuba tendenci k přímému pojmenování, k přesnému a přísnému výběru faktů a detailů skutečností, na jejichž základě buduje autor myšlenkově jasná, maximálně sdělná racionální jádra epická a reflexivní. Holub se tak stává básníkem civilizačních proměn řízených rytmem vědeckého a technického poznání, v jeho pojetí poezie se sblíží věda s uměním, přičemž důraz je kladen na tvůrčí, intelektuální, poznávací činnost. Fascinací detailem, dokumentární doličností i konstruktérskými principy zaujatými civilizačními rytmy má jeho tehdejší poezie blízko ke starší tvorbě Kolářově a značně se liší od poezie ostatních členů generační vrstvy kolem *Května*.

I veršová výstavba básnických poetik této generační skupiny na přelomu padesátých a šedesátých let prokazuje tuto básnickou diferenciaci a překonání „*standardizované metricky pravidelné sloky*“. Podle Červenkovy typologie reprezentativních typů rytmické veršové výstavby z jeho šiktancovské studie<sup>2</sup> je zřejmé, že v těchto letech dochází k úsilí po rozvlnění a rozbití pravidelného vázaného verše, rytmicky a rýmově přesného, kanonizovaného v první polovině padesátých let, a jednotlivé typy rytmických veršových forem jsou toho dokladem. Důležitou roli v této změně generační poetiky hrají tendence k prozaizaci verše, k civilnímu, mluvnímu výrazu, k racionální redukci básnické zkušenosti na klíčové motivy. Prozaizace, civilnost, mluvní charakter verše neseného větinou intonací - to jsou charakteristické atributy tohoto generačního obratu v oblasti poetiky verše.

Jednota optimisticky naladěného básnického chóru z počátku padesátých let se ukázala již koncem tohoto desetiletí jako iluzivní a definitivně mizí. Autoři směřují nyní k osobnostnímu pohledu, akcentují individuální básnický prožitek a osobitost tvorby, subjektivní polohy poezie, kladou si bolestné otázky mravní a nově a rozporně prožívají vztah individua a společnosti, člověka a dějin. Většinou závažných sbírek z konce padesátých let (uvedme např. Hrubínovu *Proměnu* či Mikuláškovy *Ortely a milosti*) má jeden společný rys - často velmi rozdílné autorské poetiky směřují k tématu hledání místa osobnosti v rozporuplné době, k analýze lidského subjektu, vystaveného tlaku sil bránících plné lidské realizaci, reflektu-

2 M. Červenka, Ml: Verš a fádek. Experiment Karla Šiktance s básnickým rytmem. In *Styl a význam*. Praha 1991, s. 214-215.



jícího sama sebe jako neopakovatelnou hodnotu a poezii jako prostředek poznávající a zároveň umocňující podoby konkrétního lidského života. Mění se tedy nejen postoje tvůrců, ale i funkce poezie. Do tehdejší poezie pronikají disharmonické motivy, konflikty osobní i společenské, vědomí existenciálních limitů a osudová tíže mechanismů drtících a deformujících lidskou touhu.

Poezie první poloviny šedesátých let nabízí svým čtenářům poměrně široké spektrum témat, žánrů i osobností. V této škále byl přednostně básnický exploatován všední den současníka a kladen důraz na konfliktnost člověka a světa. Básnický průzkum každodennosti, jak jej programově akcentovala skupina *Května*, byl do značné míry ovlivněn výboji *Skupiny 42*: způsoby prozaizace, epizace, využití mluvené řeči či jazykové koláže, které se v tehdejší básnické tvorbě ve větší či menší míře realizují, jsou toho dokladem. V období šedesátých let se výrazně prosazuje především volný verš a dochází i k příznačným změnám v jednotlivých vyhraněných autorských poetikách. Příkladem může být výrazná proměna Seifertovy poetiky, obrat k volnému verši a opuštění formálně dokonalého, virtuozního verše vázaného. Autor v jednom tehdejší rozhovoru k této proměně říká: „*Stálo to dost bolesti i námahy. Teprve teď poznávám, jak rým lehce nese zbytečná slova. /.../ Vyčítají mi, že jsem se chtěl přizpůsobit moderní poezii. Nebyl to ten důvod. Sypával jsem verše z rukávů. Dnes by mi dalo práci i banální čtyřverší do památníku. Prostě to už neumím. Ale mohu vás ubezpečit, že volný verš nebo uvolněný verš je mnohem pracnější.*“<sup>3</sup> Dalším dokladem takovéto dobové proměny je tvorba Holanova, který pro své vrcholné bilanční skladby z oněch let také hledal adekvátní výraz a nacházel jej ve volném verši: „*Na volném verši mne zajímá vnitřní rytmus, a to nejen tehdy, je-li modulován, rytmizován, ale právě onen, kde jsi hosen jako plavec bez kompasu na volné moře. A hledáš maják. /.../ Básník také znovu objevuje to, co lidé nevidí, co je pro ně zahaleno clonou. Zvykli jsme si. Zvyk všechno zabíjí. Pokoušel jsem se udělat z volného verše novou řeč. Vycházel jsem z metrické poezie, pak ze studia volného verše, sledoval jsem jeho metrický impuls, jeho varianty a proměny. Metrum jsem opouštěl víc a víc a dobýval vnitřní rytmus obrazů, jejich příčinnou souvislost, jejich vzájemné závislosti.*“<sup>4</sup>

3 S Jaroslavem Seifertem o všelichém. /Rozhovor s Vladimírem Burdou, Literární noviny 1967, č. 23, s. 1.

4 V. Justl: Příběhy /recenze s účinným rozhovorem s Vladimírem Holanem/, Amatérská scéna 1964, č. 2, s. 6.

Pro období přelomu padesátých a první polovinu šedesátých let je charakteristickým rysem, vedle uplatnění volného verše a různých variant verše rozvolněného, jež umožňovaly mnohem plastičtěji vyjádřit dramatičnost, konfliktnost, disharmoničnost a složitost prožitku světa, oživení básnické epiky: řada významných autorů publikuje lyricko-epické skladby, „příběhy“ - Hrubín: *Romance pro křídlovku*, Holan: *Příběhy, Noc s Hamletem*, Kainar: *Lazar a píseň*, Šiktanc: *Heinovské noci, Patetická* aj. Tato snaha autorů stvořit příběh, jímž by mohli objektivizovat svůj životní pocit, názorně jeho prostřednictvím vyjádřit reflexi, rozložit existenciální prožitek do základních příběhových situací, v druhé polovině desetiletí mizí a dominantní postavení získává lyrika meditativně, spirituálně a existenciálně zabarvená.

Poezie šedesátých let stále zřetelněji dospívá k názorovým i tvůrčím individualizacím, prosazují se jednotlivé vyhraněné poetiky a samostatné básnické výpravy za uměleckými hodnotami, které jsou poznamenány diferencovanými a často velmi rozdílnými východisky filosofickými i tvárnými. Zprvu je kladen důraz na rozvíjení metaforického bohatství, na nekonvenčnost a originalitu básnické výpovědi, je akcentována subjektivita, sílí tendence po autonomnosti poezie a jejího světa. V celku poezie těchto let lze vidět řadu často kontrastních vývojových prvků: na jedné straně tendence k dramatickému obrazu lyrického subjektu, na druhé pak odosobnění a zabstraktnění určité části poezie. Obdobně lze sledovat latentní zápas mezi senzualismem avantgardní proveniencí (básnická recepce Nezvalova odkazu) a anti-senzualistickou tradicí analytické hlubinné meditativní poezie (recepce Halasova díla, Holan), důvěra v moc slova a společenskou roli básníka byla vystřídána mnohdy nedůvěrou v možnosti tradiční poezie a snahou její ideologické limity překročit směrem k básnickému experimentu. Jestliže experimentální poezie ve většině svých podob směřovala ke koexistenci s výtvarným projevem, pak část poezie vyprázdňenost tradičních modelů poezie překonávala příklonem k ideologicky nezprofanované písni a hudební inspirací (bluesová, jazzová a folková inspirace Kainarova, Hrabětova či Suchého, básníci s kytarou atd.<sup>5</sup>)

Jistý zlom v orientaci české poezie lze najít zhruba v polovině desetiletí, kdy jednak sílí tendence po autonomii poezie, projevující se vytvářením svébytně strukturovaných básnických světů stojících vědomě mimo rámec každodenní žité reality (např. Wernischův *Zimohrádek*), jednak je v poezii akcentována exi-

5 Viz V. Křivánek: *Pisňová inspirace v poezii 60. let*, In *Být básníkem v Čechách*, Praha 1999, s. 129-140.



stenciální problematika [v návaznosti na tvorbu Halasovu, Holanovu, Reynkovu, Demlovu, Weinerovu aj.]. V poezii této doby narůstá vědomí krize moderní civilizace, komunikativních i gnozeologických možností a limitů tradiční poezie a stále více patrných a postupně odhalovaných rozporů společenského vědomí. V tvorbě řady básníků tehdy vystupují výrazně motivy cizoty, úzkosti, smrti, nemožnosti komunikace a absurdity života. Nejpodstatnějším rysem poezie druhé poloviny desetiletí je však zniternění poezie spolu s obratem k existenciální problematice a posunem poezie „dovnitř jazyka“.

Pokusíme-li se v těchto souvislostech o čistě pomocné generační rozvrstvení autorů podílejících se na polyfonii poezie těchto let, můžeme vymezit tři výrazné generační vrstvy autorů, z nichž každá sehrála svou osobitou roli v literárním vývoji tohoto desetiletí. Nejstarší generaci v tomto členění zastupují autoři narození po roce 1900 (Seifert, Holan, Závada), „klasikové“ moderní české poezie, jejichž tvorba v této době vrcholí bilančními skladbami. Z autorů stojících mimo větší publikační možnosti lze k nim řadit i staršího Bohuslava Reynka a Josefa Palivce s Janem Zahradníčkem. K této generační skupině lze připojit i autory z tzv. mezigenerace (narození po roce 1910 - Hrubín, Mikulášek, Bednář a Kolář). I tito autoři vydávají svá vrcholná díla bilanční a syntetizující. Jsou to všechno autoři, kteří z vlastní zkušenosti pamatují normální literární život první republiky a jejich úlohu lze spatřovat v navazování přerušené kontinuity s obdobím předválečným či ve zprostředkování některých tvůrčích možností mladé poezie protektorátní (Bednář, Kolář). Jejich určujícím tématem je téma paměti, lidské a básnické bilance. Především tvorba dvou z nich, Vladimíra Holana a Jiřího Koláře, ovlivnila výrazně podobu poezie těchto let. Holan se vrátil znovu do české poezie nejprve výběrem z básnických překladů a dvěma Justlovými výbory ze starší básnické tvorby. V jeho knihách postupně vydávaných během šedesátých let jsou zastoupeny jak hlubinná meditativní lyrika lidské existence, vznikající od konce čtyřicátých let, tak i starší lyric-koepické skladby i kvintesence jeho životní zkušenosti a básnické filosofie - reflexivní skladba *Noc s Hamletem*. Holanova poezie se v těchto letech objevila před současníky jako obrovský, těžko pochopitelný a obtížně interpretovatelný básnický masív, fascinující svou tematickou rozlohou, rozsahem problémů a rozmanitostí ztvárnění, drtící svou tvůrčí virtuozitou, obraznou silou a hloubkou



„... řada významných autorů publikuje lyricko-epické skladby, příběhy...“

**Josef Kainar  
(60. léta)**

foto: Pavel Vácha

výpovědi, rozeklanou a kontrastní tektonikou. Fascinace Holanovým dílem se stala pro řadu autorů těchto let určující a v mnohém ovlivnila podobu jejich díla (Diviš, mladá poezie 60. let).

Poněkud skrytě (neboť jeho dílo jako celek nebylo tehdy publikačně zpřístupněno), ale přesto výrazně ovlivnil podobu tehdejší poezie, hlavně jejich experimentujících linií, Jiří Kolář. Jeho tvorba z období existence *Skupiny 42* svým objevitelským přístupem k jazyku i skutečnosti působila na českou poezii dlouhodoběji a lze říci, že vždy tehdy, kdy bylo třeba navazovat porušený vztah poezie ke skutečnosti a hledat zdroje nové básnické autenticity, stal se Kolářův příklad inspirativní.

Střední generace autorů v tomto přehledu zastupují autoři narození kolem roku 1920 a později. Tato vrstva je názorově i svou tvorbou velmi diferencovaná, zahrnuje jednak starší autory vstu-



pující do literatury během protektorátu (Kainar), jednak mladší vrstvu autorů narozených kolem roku 1930, mezi nimiž dominantní postavení má bývalá skupina *Května*. Přes její nehomogenost jde o vrstvu reprezentativní, která v šedesátých letech lidsky i básnicky dozrává a zbavuje se mnoha svých dřívějších iluzí. Hledáme-li pro tuto rozsáhlou skupinu nějakou jednotící ideu, nalezneme ji nejspíše ve složitém názorovém a uměleckém vývoji, poznamenaném válečným traumatem i poválečnými ideologickými dobovými limity, ilzemi a normativy. Není proto náhodou, že řada z těchto autorů se koncem desetiletí angažovala v liberalizačních procesech Pražského jara. Z autorů, které můžeme vřadit do této generační skupiny, uvedme namátkou Skácela, Holuba, Šotolu, Šiktance, ale i Hiršala, Skálu, Diviše, Fikara, Dvořáka či Kainara.

Třetí skupinou je vlastní generace šedesátých let, jež zahrnuje mladé autory narozené kolem roku 1940 a v době války (Štroblová, Hanzlík, Wernisch, Gruša, Kabeš, Brousek atd.). Tato generace prochází cestou od idylického obrazu světa a romantické mladistvé euforie ke skepsi a deziluzi a ve svém zajímavě se rýsujícím literárním vývoji byla snad nejcitlivěji postižena pozdější etapou „normalizace“.<sup>6</sup>

Je pochopitelné, že tato generační typologie může být podrobena kritice, neboť dostatečně nediferencuje v nejšíře vymežované generaci střední, ale toto řešení bylo vedeno snahou vytvořit pracovní model pro postižení obecnějších jevů literární povahy, než jsou souvislosti pouze generační sounáležitosti.

Polyfonní charakter české poezie šedesátých let je dán nejen rozšiřujícím se spektrem publikujících autorů či jejich generačním zvrstvením, nýbrž v neposlední řadě i napětím mezi tradičněji psanou poezií a různými podobami tvárného experimentu, který byl pro dané období příznačný. Experimentální poezie, která se právě v tomto desetiletí u nás začala výrazně rozvíjet, měla své charakteristické rysy (dané jak systémem jazykového materiálu, který používala, tak osobitou invencí jednotlivých autorů), navazovala ve svých základních principech na poměrně bohatou tradici moderního umění, na destrukci tradičního jazykového a sémantického systému, kterou přinesl evropský dadaismus, na princip „osvobozených slov“ futuristů, na objevy kubismu a kubofuturismu (Apollinaire), na řadu avant-

6 Viz V. Křivánek: Poznámky k portrétu jedné ztracené generace. In: *Býtí básníkem v Čechách*, Praha 1999, s. 141-148 a M. Langerová:

Generace širotků (básnické debuty 60. let). In: *Tvar* 2/1999, s. 1 a 4.

gardních prvků, které vnesly do literatury nebyvalý pohyb, neobvyklé výrazové prostředky, dříve netušené možnosti i požadavek nezbytné interdisciplinarity moderního umění.

V letech svého rozmachu v době šedesátých let měla experimentální poezie nejen své zapřísáhlé vyznavače, ale i řadu odpůrců a byla kritizována jako porušení, ba popření samotných principů poezie, jako „zaumné“ experimentování bez hlubšího společenského a sémantického sdělení, jako laboratorní odrůda umění pro umění. Problémy začínaly již samotným názvem: někdy se hovořilo o „konkrétní poezii“, přitom měli uživatelé tohoto pojmu na mysli řadu specifických podob jazykového experimentu, ať již jde o vizuální poezii založenou na využití a na nové organizaci grafémů, ať jde o fónickou poezii, která svůj experiment zakládá na zvukorytmických řadách jazykového systému, ať jde o lettristické experimenty pracující s písmenem jako základní jednotkou básně, ať jde o kaligramy či ideogramy spojující slovní materiál do nového optického celku a vyjadřující pojmy znakem či ať jde o různé podoby modelování a systémové analýzy.

Přes všechna zmatení pojmů, které se kolem těchto typů experimentu nakupily, jde však i u těchto typů poezie o využití několika základních principů, které v jisté podobě zná a s kterými do jisté míry pracuje i tzv. poezie tradiční, avšak jen v omezené míře, takže jsou zastíněny vyššími sémantickými strukturami organizace jazykového materiálu a působí pouze k sémantickému odstínění, ať již jde o zvukorytmickou organizaci verše, o jeho grafickou podobu, o opakování či naopak porušování sémantické struktury. V tradiční poezii zůstávají tyto principy skryty, takže působí nepřímě na vědomí adresáta, v experimentální poezii se osamostatňují a vytvářejí svůj vlastní svět podle osobitého způsobu organizace. Společný základ „tradiční“ a „experimentální“ poezie je zřejmý – je jím jazykový materiál, ovšem v experimentální poezii se výrazně uplatňují principy, které poezie v tradičním smyslu nezná nebo spíše nevyužívá plně, především princip analýzy systému jazyka a jeho následná syntéza podle zvláštních pravidel. Moderní poezie touto formou experimentu prošla cestou od básně k větě a slovu, jak zdůrazňoval Tzara, ale nakonec začala analyzovat i samotné slovo, rozkládajíc ho na jeho nejmenší stavební jednotky, morfémy, grafémy a fonémy.

S odstupem času se zřetelně ukazuje, že se změnou pohledu na sám materiál básně a s možnostmi jeho nové organizace se do experimentální poezie promítla řada tendencí, které existovaly a existují ve



společenském vědomí člověka konce dvacátého století, v době neo-  
byčejného rozvoje vědeckých a informačních technologií. Jako neod-  
diskutovatelný argument pro oprávněnost jazykového experimentu lze  
užít nové poznatky moderní lingvistiky, sémantiky, teorie moderní tex-  
tologie a matematické lingvistiky, teorie informace, kybernetiky  
a systémového modelování. Experimentální poezie ve svých výbojích  
často působí jako dokumentace a aplikace nových teoretických přístu-  
pů jazykovědy a dalších vědeckých disciplín. Problémem zůstává vlast-  
ně jen hodnota společenského sdělení tohoto typu poezie, sémantická  
stránka jazykového experimentu: tam, kde jazykový experiment posilu-  
je sémantickou stránku básně, dociluje značné sdělné hodnoty, „otev-  
řenosti“ světu; tam, kde je experiment uzavřen, pohlcen ve své vlast-  
ní struktuře, ztrácí na sdělnosti nebo je interpretovatelný natolik volně  
a nezávazně, že mu chybí určující sémantický klíč a text básně se  
v nejlepším případě stává pouze křížovkářskou hříčkou.

Z hlediska vývoje české experimentální poezie klíčové postavení mají  
osobnosti a tvorba Jiřího Koláře, Josefa Hiršala a Bohumily  
Grögerové, dále pak tvorba Emila Juliše a Ladislava Nováka. Jazyk lze  
chápat jako „*soustavu prvků vhodných k rozvinutí jednodušší či složi-  
tější kombinatoriky*“, jako svébytný materiál, který osobitou organiza-  
cí uvolňuje latentní potence jazykového systému – prvky grotesky  
v jazyce a posuny v sémantice – a slouží k rozvinutí herní kreativity,  
strukturální analýzy, analogií jazykového systému se systémy jinými  
atd. Vedle principu analýzy jazykového materiálu je určujícím organi-  
začním principem těchto experimentů princip hry.

Jako první se na pomezí výtvarného umění a poezie dostal již kon-  
cem padesátých let Jiří Kolář, jehož poezie již dříve spěla do oblasti  
jazykového experimentu; vytvářel tehdy jistý druh vizuální či evidentní  
poezie a své tvůrčí zkušenosti vyjádřil v eseji *Snad nic snad něco* (in  
sborník *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha 1967). V průběhu šedesá-  
tých let přestal Kolář psát verše zcela a věnoval se výhradně výtvar-  
nému umění, ale jeho starší básnické sbírky experimentální povahy  
vycházely během celého desetiletí, spoluvytvářely obraz české poezie  
tohoto období a iniciovaly pohyb české poezie směrem k tvárnému  
experimentu. Vůdčím zjevem rozvoje básnického experimentu se  
během šedesátých let stal Josef Hiršal, který společně s Bohumilou  
Grögerovou vydal knihu experimentální poezie a teorie *JOB-BOJ*  
(Praha 1968), společně také přeložili a připravili sborník  
*Experimentální poezie* (Praha 1967) a *Slovo, písmo, akce, hlas. Eseje o možnostech moderního umění* (Praha 1967). Přes tyto

nesporné publikační úspěchy měla většina experimentální tvorby šedesátých let omezené publikační možnosti. V druhé polovině desetiletí však vycházejí i další knihy básnického experimentu: Julišovy, Novákovy či Topinkův *Utopír*; dále publikovali časopisecky ukázky své tvorby (*Sešity, Divoké víno* atd.) Jindřich Procházka, Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský, Vladimír Burda, Josef Honys, Aleš Benda a řada dalších.

Na polyfonním charakteru české poezie šedesátých let se postupně podílela i skupina českých surrealistů. I pro ně se koncem padesátých let začínal otevírat větší prostor, rýsovala se možnost veřejných vystoupení a legálního působení. Roku 1958 byl připraven cyklus přednášek a diskusních večerů na psychiatrické klinice na Albertově, ale ihned po prvním večeru a Effenbergrově přednášce byl cyklus zakázán a iniciátoři vyšetřováni. S postupnou demokratizací života přichází příležitost legálních veřejných vystoupení. Roku 1964 v prostorách klubu *Mánes* odeznějí přednášky Vratislava Effenbergra, Milana Nápravníka a Stanislava Dvorského, které přibližují zájemcům historii a soudobou aktivitu českého surrealismu. Roku 1965 se uskutečnily individuální výstavy k surrealismu se hlásících výtvarníků Josefa Istlera, Václava Tikala a Emily Medkové. Následujícího roku se podařilo realizovat první kolektivní tematickou výstavu nazvanou *Symboly obludnosti* (Galerie D na Smíchově) a doprovodit ji katalogem *Tajemství vnitřního smíchu*. Skupina se postupně rozrůstala o nové členy, plánovala další aktivity, navazovala mezinárodní kontakty, především s francouzskými surrealisty, a koordinovala své akce i se surrealisty slovenskými (Albert Marenčin, Juraj Mojžíš). Největší prostor k publikaci i veřejným vystoupením a výstavám se surrealistům otevřel v letech 1968-1969: zjara 1968 se uskutečnila putovní výstava francouzského surrealismu nazvaná *Princip slasti* (Brno, Praha, Bratislava), téhož roku vydávají čeští surrealisté sborník *Surrealistické východisko* (redakce Dvorský, Effenberger, Král), v rozmezí srpen 1968 – druhá polovina 1969 dále vyšly Effenbergrový knihy *Realita a poezie. K vývojové dialektice avantgardního hnutí* a *Výtvarné projevy surrealismu*, je publikován i druhý díl výboru z Teigeho díla pod názvem *Zápas o smysl kulturní tvorby* (ovšem kniha byla distribuována jen částečně a zbytek jejího nákladu byl zničen), vyšel první a na dvacet let i poslední z plánované šestnáctidílné řady rozsáhlé revue *Analogon* (za redakce V. Effenbergra).<sup>7</sup> S postupující

<sup>7</sup> Viz i Purš: *Osudy poválečného československého surrealismu*, in: *Iniciály 1900*, č. 4/5.



„normalizací“ se surrealisté obdobně jako představitelé dalších tvůrčích experimentů v oblasti literatury dostávali mimo rámec tzv. oficiální tvorby a legální umělecké aktivity a do jisté míry a v poněkud jiné historické podobě se opakovala situace známá z diskontinuálního vývoje po Únoru 1948. Srpnová okupace Československa a následná „normalizace“ znovu přerušily literární vývoj sledovaného období, rozbitly zcela polyfonní charakter české poezie šedesátých let, vytvořily podmínky pro nenormální rozštěpení politicky vnucené literatury a staly se smutným epilogem nejzajímavější etapy poválečných dějin české literatury, jimiž šedesátá léta nesporně jsou.

Jiří Urbanec

## BÁSNICKÝ SVĚT V DEBUTECH PRVNÍ POLOVINY ŠEDESÁTÝCH LET

**Z**atímco prvních padesát let dvacátého století znamená pro českou poezii období velkého rozkvětu, i při vědomí překryvu dvěma světovými válkami, v dalších téměř pěti desetiletích jsou to křečovitě poryvy střídavého útisku a prométeovských pokusů o nadzvednutí neprodyšného ideologického poklopu. Jen se zamysleme, zda lze srovnat velkorysé nástupy generací impresionismu a symbolismu zaštitěné bojovnou a do všech evropských kulturních dimenzí zahlízející postavou F. X. Šaldy, nebo ještě rozvrstvenější plejádu mladých bořitelů tradičních poetických schémat – od Wolkra přes Seiferta, Halase, Nezvala a dalších až po Zahradníčka a Holana, a vedle toho brzy skomírající krátká pootevření přirozenému světu, jakým byl úsek let 1945 až 1948 a poté léta šedesátá, ukončená brutálním vpádem imperiálního hegemonu.

Ve zmíněném druhém úseku našeho století skutečně léta šedesátá, nebo aspoň jejich převážná část, jsou obdobím nejsvětlejším, sice těžko srovnatelným s kypivým rozvojem naší literatury mezi dvěma válkami, ale v porovnání s deprimující a navíc intelektuálně ztrapňující šedi prvních let husákovské normalizace jejich liberalizující tendence je bezesporná.

Pokud se nyní podíváme na svět představ, přesvědčení, obraznosti a jazykového vyjádření u několika debutantů charakteristických pro první polovinu šedesátých let, je záhodno aspoň stručně uvést, do jaké atmosféry přicházejí a na co jsou schopni navazovat nebo také popírat. Nezapomeňme, že ještě roku 1958 jsme byli svědky státněpolitických nátlakových akcí, jež měly znovu zformovat ideologickou frontu po otřesu maďarského povstání v roce 1956. Podezřelou se stala skupina kolem časopisu *Květen* a vůbec nepatetická „poezie všedního dne“. Čekalo se na nové, zcela mladé autory, kteří – podle marxistické teorie o základně a ideologické nadstavbě – by měli zcela automaticky vyjadřovat jen „socialistické ideje“, protože ve svém mladém životě nepoznali „kapitalistickou hospodářskou základnu“, tudíž na rozdíl od svých starších a již delší dobu píšících druhů nemohli být zatíženi relikty minulé společenské epochy a tím, co podle leninské floskule se nazývalo „kolísavost intelektuálů“. (S jistou poťouchlostí bychom mohli pro srovnání připomenout marnou snahu ideologů v letech sedmdesátých, kteří s podobnými nadějemi vítali publikační



začátky mladistvých autorů – ber kde ber, jelikož také oni nemohli být ještě poznamenáni odsouzeníhodnou angažovaností za Pražského jara.)

Budeme si všimnout knižních debutů z let 1961 – 1964, jejichž autory byli právě ti zhruba dvacetiletí, tedy ti, kteří tzv. dobu buržoazie před rokem 1948 prožili jako děti teprve rozum beroucí a nastupující do obecné školy. A nemohli na druhé straně ani zažít tzv. budovatelské tábory mládeže z padesátých let, jejichž břeškně optimistickým kolektivismem prošla ještě generace časopisu *Květen*. Nejmladší debutant Ivan Wernisch měl 19 let, Petr Kabeš a Josef Peterka 20 let, 22 Antonín Brousek, 23 Josef Hanzlík a nejstarším z debutujících, Jiřímu Grušovi a Pavlu Šrutovi, bylo 24 let, tedy věk, kdy Karel Hlaváček nebo Jiří Wolker měli již celé životní dílo za sebou.

Bylo již při prvních debutech v roce 1961 patrné, že nastupuje nějaká nová vlna, kterou Jiří Hájek v listopadu předcházejícího roku na dobříšském semináři mladých autorů<sup>1</sup> nazval „generace 1959“ a Dušan Karpatský jí hned v *Plameni* věnoval s podtitulem *Marginálie k nejmladší české poezii* článek s mnohoznačně neurčitým názvem *Jde o to, aby o něco šlo*.<sup>2</sup> Vyjadřoval ještě představu, že u těchto začínajících básníků půjde o „silný smysl kritický; nikoliv popíračský, ale budovatelský, konstruktivní, jehož cílem je jít proti všemu, co je v rozporu s čistotou komunistického ideálu.“ K symptomům doby ještě je třeba dodat, že právě v roce 1961 oslavovala pompézně KSČ své čtyřicáté výročí a 19. května se k tomu ve velké aule Karolína konalo slavnostní zasedání spisovatelů, s hlavním projevem Ivana Skály,<sup>3</sup> kde zdůraznil, že „tvůrčí energie avantgardy našich pracujících nadnáší i křídla našeho spisovatelského úsilí.“ Tedy o sepětí strany, pracujících a spisovatelů se nesmělo pochybovat.

Zanedlouho, v pozvolna se uvolňujícím ovzduší pokračujících šedesátých let, si dovolil sebevědomě Josef Hanzlík v *Literárních novinách* napsat,<sup>4</sup> že „básník je opravdu jen básník, nesplňuje za žádné jiné povolání nebo postavení ve společnosti.“ Je v podstatě proti tzv. „aktuálním tématům“, podle něho je báseň vždy jen „básní o sobě“. A poté se na něho sesypala starší skupina literátů, z nichž Jiří Šotola<sup>5</sup> prohlásil velmi důrazně, že „báseň o sobě“ je „řidká a neslaná polívčička“.

1 K setkání a ke snahám nejmladší generace se vyslovil Jiří Přistora v článku *Aby byla nová poezie nová*. *Literární noviny*, 1960, č. 46, 12. 11., str. 2.

2 *Plamen* 4/61, str. 47-50.

3 Výtah z jeho projevu s názvem *Mimo komunismus není modernosti přinesly*. *Literární noviny*, 1961, č. 21, 27. 5., str. 1.

4 *Poezie včerejší, poezie dnešní?* *Literární noviny* 1962, č. 3, 20. 1., str. 5.

5 *Milý soudruhu Hanzlíku*. *Literární noviny*, 1962, č. 4, 27. 1., str. 3.

Postupně vznikaly u ideologů rozpaky, kam vlastně směřuje tato nejmladší poezie, a když v podzimu 1962 zasedal ústřední výbor Svazu československých spisovatelů,<sup>6</sup> Ivan Skála už konstatoval, že všeobecně poklesla „myšlenková náročnost“ a že u mladých básníků se projevuje „značná mlhavost, mnohovýznamnost jednotlivých básní“. Ale postupně se uvolňovalo ideologické sevření, mnoha proudy byly podnikány pokusy o reformu dosavadního komunistického systému, přičemž významně zde působily *Literární noviny*, od počátku roku 1964 přechodně řízeny Jiřím Štolou, od června pak šéfredaktorem byl Milan Jungmann.

A právě tehdy už se paradoxně posunuly fronty, konflikt mezi nejmladšími básníky (jakoby „bezideovými“) a partajně zaměřenými ideology ztratil na významu, ale vznikl nový mezi těmito nedávnými debutanty a jejich předchůdci z okruhu reformního *Května*. Když Jiří Gruša v únoru 1964 zveřejnil svůj článek *Verš pro kočku*,<sup>7</sup> ozvali se právě ti, kteří vždy považovali za nutné angažování spisovatele ve společnosti a uprostřed šedesátých let usilovali o liberalizaci systému.

Ovšem po roce 1968 se většina z obojího tábora ocitla v podstatě na stejné lodi normalizačního Styxu. Petr Kabeš a Jiří Gruša podepsali *Chartu 77*, do emigrace se dostali Gruša i Antonín Brousek, Ivan Wernisch přežíval jako strážný a noční hlídač. Jen Josef Peterka plul s napjatými plachtami v popředí osvětlené hladiny normalizačního Svazu spisovatelů.

Nyní se ovšem vrátíme do prvotních okamžiků, kdy se na veřejnosti objevily debuty nových jmen. Skutečným překvapením se stala Hanzlíkova *Lampa* v roce 1961<sup>8</sup>. Spontánností svého citového projevu, stylovou vyspělostí básnického vyjádření i jistou frekvencí návratů k výstražné symbolice minulé války vyvolávala stejnou pozornost, jako o rok dříve sbírka *Uzlové písmo* Ivana Diviše nebo *Heinovské noci* Karla Šiktance. Na první pohled se ještě nevymykala ze společensky motivované poezie, jejíž témbř souvisel s nedávným patnáctým výročím osvobození – ostatně v podtitulu *Lampy* bylo uvedeno *Verše z let 1958 – 1960*. Ale její zlomky příběhů z mezních poloh života za války postrádají obvyklou patetičnost a téměř do drastičnosti zabíhající osudovost starších básníků, jsou viděny očima dětského vnímání, ve své zkratkovitosti obsahují i vážnost poselství zároveň s lehce ironickým nazíráním, mají baladickou naléhavost místy s názvuky

6 26. 9. 1962 se projednával dokument ústředního výboru KSČ o dalším rozvoji socialistické společnosti. Výtah z projevu Ivana Skály otiskl *Literární noviny* s názvem *Naše společnost a úkoly literatury*, č. 39, 29. 9., str. 6 a 7.

7 Je to reakce na článek V. Medka v lednovém čísle *Plamene*, ústředním bodem polemiky jsou devótní verše některých básníků na Stalinu z padesátých let, *Literární noviny*, 1964, č. 7, 15. 2., str. 5.

8 Praha: Mladá fronta 1961, 76 s. Edice Cesty, svazek 30.



lidové písně a volnou variabilitu jistě refrénovosti, nemluvě o doznívání do typu echa, a konečně připomenou i nezvalovský automatismus poetického proudu s jeho pásmově-litanickými formami a přirozenou plynulostí rytmičké struktury – z básně *Hroby téhle války*:

*a táhlé nápěvy stepí a trav a třtin  
a kdosi probírá plaše a lehce struny  
a hlas má chlapecký jak chlapec Jesenin*

Druhým a vzhledem k věku autora zcela pochopitelným motivem je dívka. Je to ovšem mladá ženská bytost v mnoha podobách, Hannele odvážená cestou k židovské zkáze (*Prstýnek*), nebo novodobá rollandovská Lucie, která v zoufalosti zadrátovaného vagónu vnímá barvu náletu, hlíny a střel (*Petr a Lucie*), či dívky, které „vedou obětního páva / a s každým krokem jedna z barev skane“ (*Nářek pro židovskou dívku*). Ale vedle toho je tu až slunečný obdiv k dívce dvanáctileté, protože její tušený zázračný růst přesáhne i dimenzi domu, jehož střecha ji políbí (*Dívka a dům*). Právě tato báseň naznačila pozdější Hanzlíkovu básnickou cestu zvichřené, a přece v jistých úměrách držené fantazie, přicházející v náhlém inspiračním osvětlení, vyjádřeně s přirozeně amalgamovanými rysy pohádkovosti i stále uvědomované reality. Ve sbírce *Lampa* takový ráz má i přímé milostné vyznání věnované Jarmile s názvem *Přítmí*, kde adorace lásky je stylizována až březinovsky povznesenou metaforičností: „*Pulsem svým zvonění dalek měřit!*“ nebo jako ikarovský let, který „*vdechuje hřmění a ostrý hvízd ozónu*“.

V soudobé publicistice byla poněkud přeceněna Hanzlíkova *Smutná báseň pro Lenku*, protože v ní byly hledány významné filozoficko-společenské podtexty ve směru zlepšení současných vztahů za socialismu, nicméně je to skutečně vynikající poetické vyjádření dětsky rámcovaného pohledu na svět, který je vnímán ve všech souvislostech, s jistou naivitou, přímostí a nostalgií. Báseň dnes můžeme chápat i jako markantní příznak vývojového stupně ležícího symbolicky na prahu dosti svobodomyšlných československých šedesátých let, zvláště v porovnání s jinou básní podobně rozhraničující dosavadní zploštělý pohled na život a umění ve stalinské epoše a zároveň inspirativně symbolizující začátek tzv. poezie všedního dne, tedy Závadovu báseň *Beze jména* ze sbírky *Polní kvítí*. Tehdy jednoduchý, a přesto tak nový motiv neokázalé práce, u Hanzlíka již jiskřeni obraznosti a důraz na samostatnou individualitu.

Další vývoj Hanzlíkův již není předmětem naší pozornosti, ale stojí ještě za zmínku, že lze jej obecně charakterizovat opakujícím se motivem „*Odvážný mladý muž na létající hrazdě*“, jak ho použil ve sbírce *Lampa* v básni *Píseň* věnované Williamu Saroyanovi.

Rok 1961 byl ve znamení nástupu dalších dvou básníků, Ivana Wernische a Petra Kabeše. První z nich ve sbírce *Kam letí nebe*<sup>9</sup> se představil jako wolkrovsky prostý chlapec, který zůstává jen ve svém nejbližším okruhu, s věcmi traktovanými v linii prostoučké jednoduchosti, s naivitou dětské otázky, co je to vlastně nebe. Na někdejší Wolkrovu sbírku *Host do domu* ukazují i podobně nahlížené věci v postavení základních motivů básní (dopis, talíř, pampeliška, žlutý stolek, budík, lístek aj.), ale i přímá vyjádření „Jsem jako malý“ v básni *Dopis* nebo „Vyprávím o sobě když jsem byl malý i o sobě teď“ (*Chvilka*), dokonce „A já byl ze všech nejmenší“ (*Teta Karlička*). Tato ostentativní primitivnost byla dokonce iritující novum v době, kdy Ivan Skála<sup>10</sup> deklarativně hřímal: „Podmínkou současné tvorby je aktivní, naléhavě prožívaný vztah k životu a ke společnosti“ a ještě dva roky poté, na III. spisovatelském sjezdu v květnu 1963, v čele zasedací síně bylo heslo „Strana a lid očekávají od umělců, že půjdou neohroženě v jejich řadách, směle budou objevovat a ztvárňovat nové jevy života, probouvat cestu novým vývojovým tendencím“.<sup>11</sup>

Ve sbírce *Kam letí nebe* téměř absentuje téma vztahu k milé, je tu spíše matka (*Ranní pampeliščí*), teta (*Teta Karlička*), babička (*O Neapoli*), a pokud výjimečně je taková zmínka, pak je to spíše kratoučká říkanka; báseň *Panenka Marie*:

Není k zahození,  
je hezká docela,  
je hezké, chodit s ní  
do kavárny U kostela.

Více je zastoupen motiv přírody, resp. zahrady, což se u Wernische projevilo pak v insitně pojaté sbírce *Zimohrádek*, mířící ještě zdůrazněněji mimo soudobou společnost.

Poněkud náročněji a zároveň s menším odklonem od oficiálně vyžadované produkce se v roce 1961 představil Petr Kabeš sbírkou *Čáry na dlani*.<sup>12</sup> Ještě tu jsou skoro obligátně vyžadované reminiscence na minulou válku (*Panenka, Jaro, Metamorfózy*) a dokonce motivy práce podané ve stylu závadovského ocenění jednoduchých lidí, např. *Kopyta, Plavení dřeva, Hrnčír*. Ale mírou své obraznosti, záběrem poněkud širších kruhů svého okolí i motivy s jednoduchou filozofií a intenzivnějším poetickým vyjádřením předčil v této chvíli téměř jednostrunnou výpověď Wernischovu, i když

9 Praha: Mladá fronta 1961. 48 s. Mladé cesty, svazek 2.

10 Literární noviny 1961, č. 50. 16. 12., str. 3.

11 Fotografie v Literárních novinách 1963, č. 21, 25. 5., str. 1.

12 Praha: Mladá fronta 1961. 56 s. Mladé cesty, svazek 3.



nedosáhl žhavené naléhavosti básnického světa Hanzlíkova. Je až s podivem, že Kabeš pominul vztahy mladých mužů a žen, jako kdyby zůstával v zajetí tradic dosti bezpohlavní poezie počátku padesátých let.

Za rok po debutu Hanzlíkově, Wernischově a Kabešově se představil Jiří Gruša sbírkou *Torna*.<sup>13</sup> Dalo by se říci, že mu to básní velmi lehce, verše jsou melodické a zpěvné, někdy velmi pravidelné, často s výrazným rýmem. Představivost dosti často zůstává na úrovni končící adolescence, i s tou trampskou symbolikou torny. Koneckonců tu nacházíme příznačně i báseň s názvem *Sedmnáctiletí*, končící velmi zjednodušenou a lacině optimistickou představou, „že svět je vsutku otevřená písanka“. Dívky zatím jako kdyby pro jeho svět nic neznamenal. Ani Gruša, pozdější politický vězeň, disident a emigrant, ve své prvotině – bez ohledu na to, že je v podstatě apolitická – se neodklání od běžně vyžadovaných připomínek válečného utrpení (*Hořící pes*, *Báseň o pohřbu pamětníka*). Jeho první sbírka nepřinesla vlastní výraz, místy má blízko k někdejší poetistické hravosti, jindy v nápodobě plynule působící písňovosti dochází až k barvotiskovému vyjadřování (*Smutná báseň o počasí*):

*Už jede autobus  
má zablácená okna  
cesta je písnička  
jen nevím kolik slok má*

Velmi slibným debutem v následujícím roce byly *Spodní vody* Antonína Brouska.<sup>14</sup> Poměrně rozsáhlá knížka svědčí o bohatém intelektuálním zájmu, o různorodé představivosti, o široké škále básnického zájmu i schopnosti vyspělého vyjádření. František Vrba bezprostředně po vydání<sup>15</sup> mluvil o „rozmáchlém talentu smyslovém“, o „mladistvém opojení metaforou“, o „odporu proti šosákům“ a „vědomí protichůdných stránek“. Ačkoliv je tu na rozdíl od sbírek některých předešlých debutantů i plné a spontánně citěné erotično zabezpečující a rozvíjející zakotvení v životě, najdeme ve sbírce i pasáže obdivu k Praze se širokým vědomím času minulého a přítomného i širších souvislostí světových, čímž vším je při své již vyspělé originalnosti blízky poetickému naturelu Jaroslava Seiferta. Kniha příznačně nese věnování „*Své ženě*“ a její čtyři části vydělují čtyři dosti různé podoby Brouskova básnického světa.

První oddíl nazvaný *Torza* zahrnuje k epice mířící vzpomínky z vlastního

13 Praha: Mladá fronta 1962. 44 s. Mladé cesty, svazek 4.

14 Praha: Československý spisovatel 1963. 112 s. České básně, svazek 21B.

15 Pětkrát napoprvé. Literární noviny 1963, č. 15, 13. 4., str. 4.



**„Můžeme nesporně souhlasit s prvním postřehem Františka Vrby o Brouskově mistrovství metafory...“  
(František Vrba a Josef Škvorecký, 1958)**

foto: archiv

života i osob jiných, z čehož největší působivost má báseň *Do noci K. H. M.*, spojující v dynamické zkratce vystižení náhlých odchodů básníka *Máje* do noci osamělé romantiky i prolutý motiv noční Prahy přítomné, kde „z bezvládných domů trčí tuhnoucí pařáty televizních antén“. Můžeme nesporně souhlasit s prvním postřehem Františka Vrby o Brouskově mistrovství metafory – pro příklad z téže básně obraz půlnočního uzavírání pražské kavárny: „opilé židle bujně vyhazují / po stolech nohy vzhůru“.

Druhá část *Kalendář* je volnou paralelou tomanovského sledu ročních dob, s různými záběry proměn roku i času či nečasu. O velkém talentu nechtě svědčí příklad z básně *Nečas*:

*Jen lysý třeskot dřev  
obchází po vinicích vymřelou Tróju  
jak lživý kůň  
ve všudypřítomné kleci deště*

Třetí oddíl velmi vyspělých básní s milostnými motivy nese jednoduchý, a proto působivý název *Jsi*. Přímá erotika je vyjadřována bohatými metaforami, připomínajícími i biblickou *Píseň písní*, například v básni *Dusno*:

*klaním se hrudi tvé posvátnému velbloudu ze slonové kosti  
Jakýpak pyšný faraón spí nebalzamován v těch pyramidách  
na jejichž vrcholcích sukně rozprostřely dvě krásné mulatky*



A konečně je tu oddíl *V hradbách*, s připomínkou trvalé symboliky pražských památných míst, s viděním neotřelým, zcela nově pojatým, ba dokonce popírajícím dřívější adorativnost spojovanou s těmito místy. Tak je tomu třeba v básni *Ungelt*:

*Jen chromý Týnský chrám  
bezmocně pod sebou v kamení hrabe  
neklidně frká  
potřásá věžemi*

V následujícím roce vyšla první sbírka Josefa Peterky *Lití olova*.<sup>16</sup> Opravdu název charakteristický, vždyť jeho básně dosedly do prostředí tehdejší české poezie tíhou olověné boty. Nelze Peterkovi upřít pokus o nezvyklou originalitu jazykového vyjádření, jistou snahu jít proti tendenci zcivilňování a příklonu k hovorovosti, ale ve svém celku básně nakonec vyznívají jako snaha být originální za každou cenu – trochu ve stylu jazykových zvláštností Vančurových nebo soudobé tvorby Vladimíra Holana. A nezvyklá je u Peterky i jednodušeji užívaná forma sonetu, jako jakási postmoderní kontaminace tradice a zešlívší podoby současného světa. I v názvech jde mimo obvyklé cesty, jak dosvědčí třeba jeho *Sonet nepočatého*, *Sonet zavražděného rybu* nebo *Sonet k rozkrojenému melounu*. V básních je užíváno barokně nabobtnalého biblického výraziva, místy s patosem věštce a zaříkavače. Jeho obraznost se stále láme a uniká do jakýchsi skulin křivolaké reality. Pokud užije vyjádření „*Praskot brány původ má v plameni*“ (*Sonet samoty*), pak lze mluvit o pozoruhodném projevu obraznosti, ovšem když najdeme častěji spojení typu „*křivavý plaze počuraný básní*“ (*Vymítání nečistých sil*) nebo „*A strach křaplavý škytá, / při fošně schoulen*“ (*Cizí domy*), pak je možné to chápat spíše jako projev dokonalého ovládnutí českého lexika, než skutečného básnického umění.

Je paradoxní, že právě debutant šedesátých let Peterka, který se později za Husáka a Biřáka dobře uplatnil na režimním výsluní, svou první knihou se nejdále odklání od politické linie vnucované spisovatelům. V jeho sbírce *Lití olova* není ani náznak reakce na „otázky své doby“, jak se ještě v těch letech vyžadovalo, nicméně tato knížka je už svědectvím postupného uvolňování striktního politického dohledu nad literaturou. Ostatně příznakem tohoto období bylo, že již na sjezdu spisovatelů v roce 1963 vystoupil Jiří Brabec proti Ladislavu Štollovi a jeho značně sekyrářskému pojetí literatury v brožuře *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, načež dokonce sám Štoll se musel obhajovat.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Praha: Mladá fronta 1964. 64 s. Mladé cesty, svazek 19.

<sup>17</sup> O kritice a socialistických vztazích mezi lidmi (Odpověď Jiřímu Brabcovi). Literární noviny 1963, č. 25, 22. 6., str. 4.

Jako básník přirozené a v podstatě zklidnělé spontánnosti se projevil Pavel Šrut prvotinou *Noc plná křídel*<sup>18</sup>. V tom je blízký Antonínu Brouskovi, ale nemá jeho naléhavost a vědomí hlubší kulturní tradice. Dokonce i členění *Noci plné křídel* je trochu podobné Brouskovým *Spodním vodám*, také první část se vrací k válce, ve druhé jsou živě působící verše milostné, ale nikoliv tak eroticky intenzivní jako u Brouska, další oddíl pak zahrnuje motivaci z přírody. V knížce najdeme ještě drobné žánrové obrázky a v závěru životní deklaraci, že před básníkem je „nádherně nevytyčená cesta“. Z hlediska přetrvávající státní ideologie je to dokonce konstatování provokativní, protože občan socialistického Československa měl přece jasně vykolíkovanou jedinou možnou cestu budování komunistické společnosti.

Šrut se dovede vyjadřovat básnickou zkratkou a má smysl pro jemnou ironii, pokud přivádí do veršů figurky a situace ze svého okolí, jen u motivů milostných je plně opravdový, s vědomím osudové závažnosti. „*Vymodlím si tě na nebi / i pekle*“, přísahá v celku *Sonáta*. Nad realitou života, již vidí a v jasně konturovaných výsecích zachycuje, cítí poetický a nadnesený motiv křídel, tedy prvku mimo horizont běžného lidského dne. Několikrát se u něho objeví také ptačí let a dokonce sdělí, že „*věty mlčené / mi v hlavě bijí raněnými křídly*“.

Nová vlna básnická z počátku šedesátých let vcelku nepřinesla společné generační vidění a postoje, byly to individuální projevy postupného vzdalování od přetrvávající státně politické ideologie. Z této skupiny jen dva debutanti překročili znatelněji úroveň průměru, Hanzlík a Brousek, pokud pomíne křečovitou slovní pózu Josefa Peterky.

A od poloviny šedesátých let pak se začíná ztrácet zájem o případné nové debuty, narůstá společenský intelektuální vedený tlak na změnu poměrů, kdy se do popředí znovu dostávají autoři *Května* a básníci s ním – jakýchsi klasických stálíc, Holan, Hrubín, Mikulášek, Seifert, Skácel.

18 Praha: Československý spisovatel 1964. 124 s. České básně, svazek 229.



Iva Málková  
**OD MRTVÉ VSI  
 K HEINOVSKÝM NOCÍM  
 (SROVNÁNÍ BÁSNICKÝCH  
 SKLADEB VIKTORA FISCHLA  
 A KARLA ŠIKTANCE)**

**D**omnívám se, že nelze hledat odpovědi na charakter literárního desetiletí a zůstat v sebeopojném zajetí tohoto období. Pokusím se vysledovat k jakým proměnám v lyrice let šedesátých dochází na základě srovnání dvou básnických textů. Ač dobu jejich vzniku odděluje více jak desítky let, zaujmou shodami v tématu, v užitém prozodickém systému, v technice výstavby obrazů.

*Mrtvá ves*<sup>1</sup> Viktora **Fischla** a *Heinovské noci*<sup>2</sup> Karla Šiktance se vracejí k jedné z odvet za atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha, k vyraždění a zničení středočeské vesnice Lidice. **Fischlovy** verše mají povahu bezprostřední patetické reakce, **Šiktancova** poema je jednou z podob generační cesty z *vědomého nevědomí*.<sup>3</sup>

**Fischlova** *Mrtvá ves* s podtitulem *Lidickým* je skladbou složenou z deseti básní, které jsou úzce spojeny tématem nicoty a jambickým rytmem. *Mrtvou ves* uvozuje verš, který se bude jako ozvěna vracet: *Už není není není*. S tímto epizeuktickým opakováním, na konci třetí i čtvrté části zesíleným na *Už není, není, není nic*, se setkáváme v podobě epanafory, symploky. Příslovce – už - svým třicetinásobným umístěním na počátku verše v prvních třech částech sehrává ve

1 Text *Mrtvé vsi* vyšel poprvé samostatně v roce 1943 v Londýně v edici *Mladé Československo* v roce 1945 u J. Podroužka, v dnešní analýze vycházíme ze znění ve sbírce *Lyrický zápisník* (1946). Kromě *Mrtvé vsi*, obsahovala i další tři oddíly *Lyrický zápisník*, *Tesknice*, *Evropské žalmy*. Ty původně vyšly v roce 1941 v nakladatelství Čechoslovák v Londýně.

2 *Heinovské noci* vyšly poprvé bibliofilsky v roce 1960, jejich druhé vydání realizovalo nakladatelství *Mladá fronta* v roce 1962, pak se objevily jako výrazná součást výtvaru *Paměť* (1964), a poté v souborném vydání ve *Slepé lásce* *Třech knihách veršů* (1968).

3 *Válka byla předznamenáním (...), o němž jsme možná ani moc nevěděli, ale čím déle, tím víc jsme si je uvědomovali. Ještě po válce jsme vyšli lehkou nohou. Ale tragika doby nekončila válkou. A nám nohy těžké, až jsme byli nuceni se zastavit a hledat a ptát se na všechno od začátku. To je někdy těžší než udělat první krok vůbec. (...) Žili jsme v jakémsi dlouhém vědomí nevědomí, což nás dnes často zaskakuje a nalézá ne dosti dobře vybavené k nalézání nějakých nových jistot. (Hledání prostoru s Karlem Šiktancem zaznamenal Vladimír Karfík, Literární noviny, 1966, č. 27, s. 5)*



**„Fischl stupňuje  
obrazy zmarnění  
a msty,  
obrazy zkázy  
a připravované  
pomsty.“  
(Viktor Fischl)**

foto: archiv

**Fischlově** textu několikerou úlohu: vymezuje časovou dimenzi, stupňuje výčet neexistujících, přervaných, provždy nenaplněných dějů, rozbihá strojový jambický rytmus. Sugestivní anafora - už - je ve čtvrté části kombinovaná se slovesem *Žaluje* ve stejné figurální pozici. Pátá část je založena na výčtu mužských křestních jmen a povolání. Vše je uvedeno v prvním pádu, a proto máme dojem, že čteme nápis nad hromadným hrobem.

[...]

*studenti Lukáš, Vladimír,  
učitel, písař, mlynář, kněz,  
už všichni našli věčný mír,  
je mrtvá ves, je mrtvá ves.*

Epizeuktickým opakováním titulu vrcholí první polovina básnické skladby. Ta se navíc, vedle tématu zmaru, k němuž jsou soustředěny všechny metafory, vyznačuje i propracovanou tematickou substrukturou. První báseň zachycuje v základních obrysech události tragédie a charakterizuje muže prostřednictvím každodenních úkonů, které již existují pouze v ozvěnách. Druhá báseň patří pracovním a rodinným činnostem žen, které již nikdy svým pohybem nenaplní prostor.

[...]

*Už neprocitne ještě za šera,  
ve starých kamnech časně nezatopí,  
už nedočká se jehly zástěra,  
už malé dcerce nezaplete copy,*

[...]

Šest nestejnoveršových strof třetí básně patří dětem, jejich nedohraným hrám, jejich, ale i budoucím neuskutečněným životům. Rozlité voda křtitelnic pak značí pošlapaný duchovní život.



Vylidněná vesnice, spálená škola, zničená hospoda, zbytečná lávka pod jabloní aj. se proměnily ve čtvrté části *Mrtvé vsi* v žalující torza. O páté části, která je znovu věnována popraveným mužům, jsme se už zmínili výše.

V druhé polovině **Fischlovy** skladby dochází ke zlomu. Jako bychom se ocitli na počátku. První tři slova zní: *I stalo se...* Nejsme však svědky skrytého zrodu života, sledujeme zrání pomsty: slyšel jsi struny laděné ke mstivé kantiléně jitřní. V sedmé části jsou k odvěti přivolávány přírodní živly: stromy, řeky, vítr, hory. Ony mají v příhodný čas konat rozkaz: „*Zabte je!*“<sup>4</sup>

[...]

*Vy hory, rozdrolte je v prach,  
až zřítíte se na ně s rachotem  
na pokyn ruky, která z hrobu trčí.*

**Fischlova** *Mrtvá ves* není bez zajímavosti z hlediska žánrově druhového vymezení. Prvních pět částí nese znaky smutečního žalmu a elegie. Druhá polovina textu vykazuje nejprve výraz žalmu útěšného (části šest a sedm), aby nakonec vrcholila v exaltovanosti a nadnesenosti ódy.

Právě tři závěrečné básně provolávají slávu všemu a všem. Smutek se proměňuje ve velebení. Je ukřičeno výše popsané zmarnění a je vyvolán život.

[...]

*Že není ? Není? Není?  
Ó studny mrtvé vsi,  
ó úly mrtvé vsi,  
ó klasy mrtvé vsi,  
ó slávo mrtvé vsi.  
Ó slávo živé vsi!*

Jeden z prvotních zdrojů napětí se pro mne u **Šiktance** váže k názvu a tématu sledované sbírky. Titul *Heinovské noci* pro skladbu věnovanou lidické tragédii vnímám jako rozrušování získaného syndromu poválečné české literatury. Vše svázáno s Německem a němečtívím mělo předurčený záporný náboj a **Šiktanc** volí jako motto ústřední skladby čtyřverší romantického německého spisovatele Heinricha Heineho. Z cyklu *Severní moře*, z roku 1824, si vybírá úryvek z básně *Noci v kajutě*. Celá šestidílná báseň je uchváčena nedozírným prostranstvím moře,

4 Jako by se v konkrétní situaci, v novodobém slovníku metaforizovalo biblické: Bože mstíteli, Hospodine, / Bože mstíteli, zaskvěj se. Ž 94,

1 Jako by se ozývala parafráze Ozeáš 10,8.

nebes, lásky. Heine v ní zná i ticho, jako tmavé, bolestiplné a svíravé teritorium. Zná i dvojdomost noci, kdy naděje snu procitá v krutém vědomí.<sup>5</sup> V žívu moře sní o širé stepi i nekonečné bělosti sněhu.<sup>6</sup>

Uvozující jambické čtyřverší, tak jak jej přebásnil Pavel Eisner<sup>7</sup>, zní:  
*Na oblohu modromodrou,  
 kde tak krásně hvězdy svítí,  
 chtěl bych rty své přitisknouti,  
 divě přitisknout a plakat*

Naplňuje jej vášnivá touha, přání absolutního vzepětí a uvolněných emocí. Vše v kladné, osvobozující poloze.

Poté následuje refrén: *Heinovské noci! / Lásko, / najdu tě! Hřebínku v závěji, / zahraji na tebe! / Rozsviňte, jabloně, neprosím za sebe. / Zahraju veselou! Zahraju naději!*. Refrén, delší ještě o dalších pět veršů, paradoxně už nikdy ve své celosti nezazní. Právě citované bude při své každé další citaci ukráceno o jeden verš. Aby se jako poslední verš, v závěrečném torzu - pahýlu, ozvalo v jiné tónině, s krutě poznamenaným, ale stále neuvěřitelně nadějeplným významem, pouze titulní a vstupní sousloví Heinovské noci!

Úzkost je zakódována hned v následujícím dvojverší, to vyslovuje celoživotní trauma:

*- - Však naší mrtví spali ve vedlejší vsi  
 a ta se jmenovala Lidice - - -*

Přesto **Šiktancova** umělecká zpráva o zločinu v Lidicích začíná životem. Verš *Zase byl červen*, anaforicky opakovaný na počátku první a druhé strofy šestiveršové vstupní části, odkazuje k cykličnosti. Jevy s tímto měsícem spojené - první sena, dozrávání višňi - se dají očekávat.

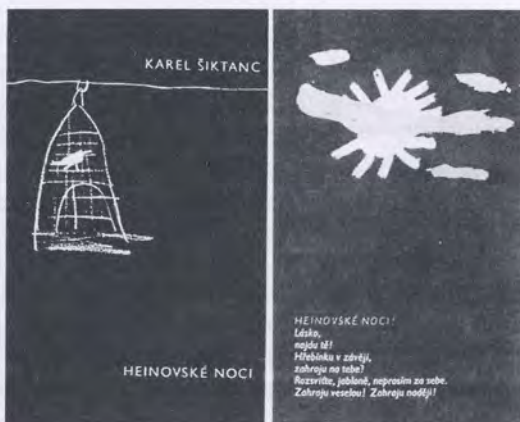
*Zase byl červen  
 Lustrý višňi  
 A u Vališů voněl klíh  
 A ženské nesly přes dvůr seno  
 na prsou ve dvou náručích*

5 „Tovaryši oblužený! / Krátká tvá paže a daleko nebe / a ty hvězdy nahoře jsou přibity / zlatými hřebý;- / marná snaha, marné vzdechy, / nejlip bylo by, kdybys usnul.“ (H. Heine: Výbor z díla I., Praha 1951, s. 124)

6 Já snil jsem o širé stepi, / pokryté tichým, bílým sněhem, / a pod tím bílým sněhem ležel jsem pohřben / a spal osamělý studený sen smrti. // Však shůry s temného nebe zřely / dolů mi na hrob ty hvězdné oči, / ty sladké oči! A zářily vítězně / a klidným jsem, však plný lásky. (H. Heine, s. 124)

7 H. Heinrich: Svazek I, Výbor z díla, Svoboda, 1951, překladatel Pavel Eisner ze *Sämtliche Werke*, které uspořádal Ernst Eisner a vydal Bibliografisches Institut v Lipsku v roce 1924 - 1925.





**Karel  
Šiktanc:  
Heinovské  
noci, 1960**

foto: archiv

V podvečerní chvíli se vše v pravidelnosti zklidňuje. Odráží se to i ve formální výstavbě.<sup>8</sup> V závěru dochází ke změně v rytmu i ve slovně-druhovém zastoupení a radikálně se proměňuje pocitové klima textu.<sup>9</sup>

Vše je podtrženo i tím, že **Šiktanc** namísto dvakrát anaforicky opakovaného *Zase byl červen* použije pouze *Byl červen*. Cyklické děje nahrazuje jedinečná událost.

[...]

*Byl červen Hvězdy*

*Deset hodin*

*A mlčel kraj A mlčel Bůh*

*A četníci a esesmani*

*uzavírali za vsí kruh*

Právě naznačený princip - strofy se stejným počtem veršů se v závěru části rozpadnou na strofy dvě - využívá **Šiktanc** ve všech sedmi částech *Heinovských nocí*.<sup>10</sup> Pravidelného počtu slabik v jednotlivých verších se však už nedočkáme, protože věcný obsah se vzdaluje od řádu.

Od druhé části, příchodu násilí a zkázy do Lidic, uplatňuje **Šiktanc** další výrazové prostředky - výčty a anaforicky opakovanou spojku A.

<sup>8</sup> Čtyři za sebou jdoucí strofy jsou pětiveršové, každá je napsaná v rytmu - 5 slabik, 4 slabiky, 8 slabik, 9 slabik, 8 slabik.

<sup>9</sup> Pátá pětiveršová strofa je však dělena na jednu tříslabičnou a jednu dvouslabičnou. Přesto, že se nemají slabičná struktura, dochází k proměně. První a třetí verš tříslabičné sloky se rozdělují na dva výrazné poloverše. Nakupená podstatná jména v prvním a druhém verši a anaforické slovesné zahájení obou poloveršů ve třetím verši, napomáhají tomu, že se stříhem ocitáme v jiné, neklidné, úzkostné dimenzi.

<sup>10</sup> Při srovnávání jednotlivých vydání *Heinovských nocí* jsem objevila jediné nedodržení tohoto principu ve výboru *Paměť* (1964), kdy ve třetí části zůstává do šestiverší spojený závěr: *Krajček / slunce / Lustry višni / A žebřik se v nich kýmal / A u Horáků na zahradě / stavějí stěnu z matrací ///*

Enumerace křestních jmen ve vokativu vyvolávají dojem běžného svolávání, ale jsou asi ve své podstatě poslední adresná oslovení.<sup>11</sup>

**Šiktanc** při anaforách využívá spojek, zvláště významnou roli hraje a (respektive A). Takto spojené jevy se nacházejí na téže syntaktické úrovni a z hlediska významových vztahů můžeme uvažovat o vztahu konjunktivním v podobě slučovací a vztahu gradačním, ale z hlediska tvořeného obrazu existují takto spojované jevy paralelně, mají povahu současně, v několika místech, nikoli následně, ale souběžně se uskutečňujících událostí.

Vědomě volí fakta i techniku jejich zpracování.<sup>12</sup> Do textu se prodírá vnější realita, a to doslova. Srovnáváme-li práce historické, které se zabývají lidickou tragédií, zjistíme, pro mne s podivem, jak často se historické prameny, autentické záznamy v matrikách - jména, společenské události, sociální zařazení; citace z dopisů, které psaly odvržené lidické děti z koncentračních táborů – shodují s verši, které nacházíme v **Šiktancových Heinovských nocích**.<sup>13</sup> Víme, že jména i skutečnosti odpovídají u Rudolfa Suchého, u Václava Jelínka, u Pavlíka Horešovského.<sup>14</sup> V historických pracích čteme: *Mezi zastřelenými lidickými muži byl nalezen neznámý muž, který ještě nebyl zapsán v policejních přihláškách obce; pravděpodobně jde o kočího, který nastoupil v Lidicích službu 9. června 1942. Mezi lidickými muži jdoucími na popravu byl i válečný slepec Alois Prynych*.<sup>15</sup> V uměleckém zpracování scénu vraždění zachycují verše:

*Havrani*

*Hlavně*

*Černé oči*

*A v chlapcích trubka tesklivá*

*Jen Alois Prynych slepec z války*

*se do těch očí nedívá*

<sup>11</sup> Historické prameny dokládají, že se jedná o jména autentická.

<sup>12</sup> Sám k tomu v roce 1962 v úvahách, které pro Tvorbu zaznamenal K. Valtera, podotkl: ...do poezie vstupuje reálný fakt jako inspirace.

[...] Dokázala se (poezie - poznámka I. M.) poučit na ostatních druzích umění užitím nejroznějších výrazových prostředků, objevuje se technika stříhu, práce s detailem, dynamická dramatičnost. [K. Šiktanc: Cesta poezie vede k zemi, Tvorba 25. 1. 1962, s. 76-77]

<sup>13</sup> Existují doklady s rozkazem, že obec měla být obklíčena do dvadvaceti hodin, nařízení o evakuaci živého i mrtvého inventáře, kdy obilí a drobné zvířectvo bude odváženo k Buštěhradu, příkazy, v nichž se dočítáme, že je nutné rozvést pohonné hmoty k domům, o nichž se předpokládá, že budou špatně hořet. Muži jsou odváděni k matracím a slámníky obložené zdi Horákova statku, aby byli zastřeleni dvěma ranami do prsou a jednou pak do hlavy.

<sup>14</sup> Srovnaj mj. V. Konopka: Až přijedete do Lidic. Praha, Naše vojsko, SPB, 1963, str. 16, 19 - 39.

<sup>15</sup> V. Konopka: Až přijedete do Lidic. Praha, Naše vojsko, SPB, 1963, str. 31.



[...]

*A ještě jeden*

*Není v knihách*

*Stokrát se ptá*

*než přejde svah*

*Včera ho vzali za kočího*

*A ještě ani nezapřáh*

Přitom, podle mého, autentická jména často i s odpovídajícím sociálním, profesním zařazením, mají pouze jedinou roli. Dokazují, že se posouváme k pravdě prostřednictvím veršů splňujících náročná estetická kritéria.

Když básník zobrazuje usmrcování, jako by vyvolával abecedně řazená příjmení z policejních záznamů: Doležal, Dvořák, Farský, Fojtík, Jelínek, Jirků, Kácl, Kadlec, Suchánek, Suchý, Sysel, Šebek. **Šiktancova** konkretizace však nevede k popravě, ale k svědectví a k uchování paměti, protože tam, v reálných Lidicích, už existovalo pouze pravidlo navržit co nejrychleji anonymní mrtvoly do hromad. **Šiktanc** výčet na třikrát přerušuje, aby vnímání exekuce bylo zpomaleno. Volí metody střihu a prolínání. Jimi se potkaly a promísily různé časové roviny, v reminiscencích se prostoupily nejcharakterističtější rysy vražděných, koncentrovaly se ty nejobyčejnější osudy, aby se stupňovalo poznávání nenáležitých smrtí.

*Doležal Dvořák*

*Farský Fojtík*

*A farář pláče*

*bezzubý*

*Sedali spolu u Šenfeldrů*

*A vyhlíželi holuby*

*Jelínek Jirků*

*Kácl Kadlec*

*A třicet ran*

*A echo zní*

*A hrobník Václav Kovařovský*

*Už zbytečný Už zbytečný*

[...]

*Suchánek Suchý*

*Sysel Šebek*

*Hole*

*se boří do písku*

*Chodili spolu ke hřbitovu  
S konví a s kytkou narcisků*

**Šiktanc** nevytěšňuje smrt ze života, jen dává možnost, aby se důstojnost a velebnost přirozeného skonu setkaly s hromadnou, zlovolnou, válečnou vraždou.

Vraťme se ještě k paratactickému -a-. Jeho opakovaným použitím dochází v účinku ke gradaci, tak jak narůstají zločiny. Genocida vrcholí, jsou okrádáni mrtví, vězňové přivezení z koncentračního tábora kopou hromadné hroby. I příjmení mužů jsou řazena vzestupně podle abecedy. Alfabetická řada však zůstává nezavršena.

Závěrečná část využívá zavedeného gradačního principu. Jako by zachycovala obraz dokonávané zkázy. První tři strofy začínají shodně *A už jen*, ale cosi se láme. Hromaděné a stupňované ničení se náhle ve svém významu mění v protikladnou hodnotu. Absurdní, život mařící postup se ironizuje a proměňuje se v energii, která život zachraňuje. K definitivnímu zničení nakonec zůstává už jen voda, hvězdy, paměť. Zbývá už jen uskutečnit neuskutečnitelnou smrt. Život náhle stojí nad člověkem, nad jeho zvůli i vůlí.

I formálně se v závěrečné části **Šiktanc** vrací k šestiveršové strofě, obnovuje, byť jinak než v první části, analogický počet slabik v odpovídajících verších jednotlivých slok.<sup>16</sup>

Při srovnání skladeb Viktora **Fischla** a Karla **Šiktance** je zřejmé, že došlo k proměnám žánrového a hodnotového paradigmatu. **Fischl** v lyrické *Mrtvé vsi* střídá elegii s ódou. **Šiktanc** v *Heinovských nocích* precizuje vlastní podobu lyrickoepické skladby.<sup>17</sup> U **Fischla** zůstává ústředním téma zkázy a pomsty,<sup>18</sup> u **Šiktance** přerůstá shodná látka v téma trvalé existenční nejistoty člověka.<sup>19</sup>

Jestliže ve **Fischlově** *Mrtvé vsi* zůstává vyhlazení Lidic historickou událostí, která má být mementem pro všechny příští, **Šiktancovy** *Heinovské noci* ji proměňují v trvalý zápas o identitu člověčenství.

**Fischl** vytváří statické obrazy zkázy a z nich vyvěrající pustoty, v kontrastu pak zaznamenává skrytou tvorbu personifikované pomstychtivé

16 Teď se setkáváme se šestiveršovou strofou v slabičném rozsahu - 3,2,4,8,9,8 slabik ve verši. Takto se objevuje strofa třikrát, počtvrté, kdy zůstává slabičná hodnota totožná, se sloka dělí na čtyři a dva verše a poslední verš: červená zem se propadá se ve strofičné podobě objevuje opakovaně. Jenom tímto umocněním je „porušeno“ pravidlo šestiveršové strofy v závěru skladby.

17 Precizace postupuje od Jakubské noci z básnické sbírky Žižel (1959) a vrcholí v jeho tvorbě Adamem a Evou z roku 1969.

18 Nemohu se ubránit dojmu, že v pozadí je přítomen židovský Jahve, který trestá všechna přestoupení.

19 Tušíme, že Heinovské noci jsou i tmavým časem pochybností, úzkostí, nejistot. Víme, že Heinrich Heine, v době kdy psal básně, z nichž si Šiktanc zvolil motto, procházel složitým rozhodováním, protože následně konvertoval ze židovství a nechal se pokřtít v evangelické církvi.



přírodní energie. **Fischl** stupňuje obrazy zmarnění a msty, obrazy zkázy a připravované pomsty. Použije jednoduchou kompozici založenou na kontrastu. Jambický rytmus mají verše v rozsahu 8 - 11 slabik.

**Šiktanc** v synekdochách a náznacích pojmenovává zkázonosné, dynamické děje. Nachází adekvátní vyjádření pro nejistoty bytí, formuluje zprávu o ztrátě morálních hodnot.

Jeho obrazy tvoří mozaiku nečekaného a brutálního příchodu smrti z rukou člověka a sesbírávají naději k plnohodnotnému životu. Karel **Šiktanc** stupňuje prostřednictvím zachycovaného úžas nad zvráceným a možná vyvráceným lidstvím. Volí komplikované kompoziční postupy, nechává prostupovat několik proměňujících se celků. Prozodický systém využívá **Šiktanc** jako další znepokojující prostředek, jeho jamb obsažený v nestejnoslabičných verších (3 - 12) se proměňuje z rytmu podvečerní vesnice v dunivé kroky hrozivě se uzavírajícího obklíčení, křičí v smrtících výstřelech a hřmí v hroučící se kopuli kostela, aby se rozbil při vyvolávání některých dvouslabičných jmen, aby se jambická tendence znovu ustálila v závěrečné části o dovršenosti nedovršenosti.<sup>20</sup>

Jestliže se nyní mám pokusit na základě srovnání dvou básnických textů z různých časových období vyslovit cosi k obecnější dimenzi let šedesátých, pak se domnívám, že jedna z dílčích charakteristik se odráží v přístupu k tradičním, pietně a nedotknutelně uctívaným ideovým stanoviskům, k látkám, k žánrům, k tématům, k tvůrčím technikám. Nepředpojatost, znovunalezená schopnost klást si otázky jsou postupně nahrazeny kritikou. Přemýšlí se nad podstatou spisovatelství. Obnovuje se předem nedefinovaná a snad přirozená kulturní, a tím i společenská situace.

<sup>20</sup> Vacík (M. Vacík: *Historie a náš čas v nových básnických skladbách*. Rudé právo 19. 2. 1961), i když to netvrdí v souvislosti s právě sledovaným rytmem, píše o Hejnovských nocích jako o skladbě, která je doslova komponovaná jako hudební skladba.

Jaroslav Med

## BÁSNÍK VNITŘNÍHO EXILU /VLADIMÍR VOKOLEK/

**U**važovat o básníku Vladimíru Vokolkovi znamená v podstatě klást si otázku, z jakých důvodů a proč stojí jeho svrchované básnické dílo, nesporně patřící k prvořadým hodnotám české poezie 20.století, stále jakoby v pozadí, jako kdyby přetrvával jeho vnitřní i vnější exil, do něhož dobrovolně vstoupil po únoru 1948. I relativně liberálně vstřícný *Slovník českých spisovatelů* z roku 1964 nevěnoval jeho dosavadnímu dílu ani řádek, i když V.Vokolek debutoval už před válkou a svou poválečnou tvorbou - *Národ na dlažbě*, 1945 a *Cesta k polední*, 1946 - spoluvytvářel klima české poválečné poezie a zcela rovnocenně koexistoval vedle autorů Hrubínova, Holanova či Nezvalova typu. Zdá se, že to bylo způsobeno nepřizpůsobivostí jeho lidského i básnického typu, jemuž byla dána do vínku neumdlévající touha po pravdě zároveň s představou o pádu mnoha dosavadních jistot. Patřil k několika málo osamělým české poezie, kteří nikdy nepodlehli „pokušení nezodpovědnosti“ (J.P.Sartre), a to se v kultuře, která tak intenzivně prožívala svou levicovou „nezodpovědnost“, jen tak snadno neodpouští. Už nad četbou Vokolkových prvních veršů odhaluje Jan Zahradníček ve svém dopise (2.10.1939) Vokolkův tvůrčí typ, když mu napsal: „*Nevycházíte nikdy ze sterilního prázdna nějaké ideologie, nýbrž z plodného chaosu věcí zpřeházených a proti sobě vzpříčených, které čekají na Váš povel, aby se seřadili ... Ta tíha s Vámi zůstane, jenom odměna za námahu bude bohdá čím dál bohatší...*“. O víc jak čtyřicet let později charakterizuje V.Vokolek v jednom z dopisů Janu Vladislavovi (21.11.1980) sebe sama velmi příznačně: „*Dostalo se mi toho nepříliš záviděníhodného údělu, že jsem byl jakousi Kasandrou v české poezii, Theiresiasem v české tragédii. Kéz by byl slepý! Žijeme v podivném, ne ve vlastním, ale vypůjčeném čase z antické tragédie nebo z baroka... i s tou strašnou emigrací, vnější i vnitřní*“. K tomu můžeme pouze dodat: ani Theiresiasův úděl v Thébách nebyl zrovna lehký.

Kasandrovitost Vokolkova pohledu na skutečnost se projevovala už od jeho prvních veršů, křtěných bloyovskou pamfletičností, v nichž vnímal zcela osobitě a po svém sociální status Chudého. A právě Chudý, jehož jsme přehlédli, byl ve Vokolkově tvorbě neustálou připomínkou





**Vladimír Vokolek: „Žijeme v podivném, ne ve vlastním, ale vypůjčeném čase z antické tragédie nebo baroka... i s tou strašnou emigrací vnější i vnitřní.“**

foto: Václav Vokolek

Boží přítomnosti ve světě a zároveň obžalobou člověka, který nechtěl vidět bídu jako jedinečný rezervoár milosrdenství a lidské solidarity. Trest, jenž musel přijít, symbolizovala právě začínající válka, která byla pro básníka časem Apokalypsy, kdy vítězila zvrácenost a absurdita a „*sebevražedný lidský rod byl do smrti beznadějně zamilován*“. Můžeme-li Vokolkovu apokalyptičnost i jeho vnímání znicotnělého člověka myšlenkově spojit s filozofickým pohledem Maxe Picarda (jeho práce *Útěk před Bohem* sehrála, domnívám se, důležitou roli ve Vokolkově myšlenkovém světě), svou básnickou expresivitou má Vokolek blízko k Holanovu *Snu*, aniž bychom pomíjeli Vokolkovu vědomou snahu po aktualizaci barokního odkazu. Apokalyptičnost jeho pohledu na skutečnost jej doslova přiváděla k barokizující expresivnosti a grotesknosti i k vršení obrazů zmaru a rozpadu, skrze něž prosvítala nicota; v rozsáhlé válečné básni *Bída* můžeme vnímat bezmála přímou návaznost na poezii Bedřicha Bridela. Jakousi sumou jeho apokalyptičnosti je však poéma *Atlantis*, vzniklá až po válce v roce 1947 v těsném časovém i ideovém sousedství se Zahradníčkovou *La*

*Salettou.* (Atlantis mohla vyjít ve zkrácené verzi až v roce 1967 v básnické sbírce *Mezi rybou a ptákem.*) Vokolek jakoby v ní vytušil podobu přicházejícího času, proto vnímá svět jako temnou pevninu, která bude smetena vlnami oceánu jako bájná Atlantis.

*Přišel osudný den a noc a rozbouřený oceán  
svínil svět jako starou mapu...*

tak začíná tato katastrofická vize, v níž se naše „chůva země“ řítí do záhuby, kam ji vrhá lidská zloba a netečnost k přirozeným zákonitostem řádu. Vokolkův verš zde získal až žalmickou apelativnost, protože skutečnost, kontaminovaná nicotou, nemůže být vyslovena sumarizující veršovou enumerací; vše je podobenstvím, jednou jedinou metaforou o světě, mířícím k totalitě.

Básník tohoto typu a vnitřního ustrojení nemohl po únoru 1948 přirozeně publikovat, ale ač bez přátel ve své děčínské izolaci a ve značné existenční nejistotě, nemohl mlčet; cítil, že se v mnohém vyplňují jeho předtuchy, že se krokem lidových milicí přiblížil čas, kdy se „živí budou tlačit za mrtvými“. V letech 1948-50 Vokolek napsal tři básnické skladby *Únor*, *Rekviem za Jana Masaryka*, a *Kašpar Hauser* a v nich čteme také verše, jimiž jako kdyby zcela jednoznačně vymezil svůj budoucí básnický osud a úděl.

*A básník do sebe šel do exilu  
a jenom Bůh ví, kde vzal sílu  
zmatenou mateřštinu v strofu zatínat.*

A Vladimír Vokolek se stává „z vlastní vůle a rozhodnutí outsiderem nad outsidersy“ (B.Fučík), protože nechce být a hlavně nemůže být jako ti, co oslavují nově nastolenou totalitu socialistické utopie. Nedlouho před svým zatčením popsal Jan Zahradníček v dopise V.Vokolkovi (12.5.1949) velmi výstižně jeho postavení: „*Vaším nejsilnějším pocitem je hrůza, že byste mohl být jako tamti, že byste s nimi mohl splynout, utíkáte před tím a stavíte mezi sebe a je své verše. Kéž bychom se už mohli vrátit do času a mezi celé lidi... Samé pultváře a püllidi. Kolikrát si vzpomenu na tváře krav, které jsem v dětství pásal, na hlavy dávných koní a psů! Jaká to byla vznešenost!*“

Život ve vnitřním exilu, v němž žil básník v podstatě až do konce života (1988) a přerušovaný pouze kratičkou epizodou v předvečer Pražského jara, kdy mu vyšla v roce 1967 jediná básnická sbírka *Mezi rybou a ptákem*, byl prožíván jako samota provizória, jako stav „mezi rybou a ptákem“: Tato samota nabízela jediné východisko - sestup do sebe, do svého nitra - a jediný únik do básně, která „*chce odčinit slovem, co se nestalo skutkem.*“ Čím hlubší a intenzivnější byl Vokolkův



prožitek vnitřního exilu, tím silněji toužil po určité rezonanci, která by samotu exilu překonala. Typickým dokladem této snahy je básnická sbírka *Monology do telefonu*, v níž telefon symbolizuje vazbu k druhému a báseň je jakýmsi vzkazem. aniž víme, kdo je na druhém konci drátu, jaká duše se tam trápí, ale vždy je tu patrně někdo, kdo trpí stejnou osamělostí jako já - tak se básnicky artikuluje Vokolkova touha po oslovení, jímž chce zrušit izolaci svého vnitřního exilu. Jeho lyriku z přelomu 50. a 60. let permanentně prostupuje jakýsi imaginární dialog, v jehož tázavých odmlkách básník hledá souvislosti se svým bližním i se světem. Řeč mu supluje lidství, v prázdném tlachu i slově básníkově je totiž neustále přítomen ten, kdo řeč vlastní, jehož Slovo bylo na počátku. A tak vnímá Vokolek - křesťan svět jako „nepřetržitou větu“, v níž jsi „*tvořivou příponou k základu slova*“, jímž si otvíráš cestu k druhému. Telefonní rozhovor mezi já a ty musí spojit On, jinak se hlas druhého ztrácí v permanentní fragmentarizaci jazyka. Jedině spojením s Božím jsoucнем jsme spojeni i se svým bližním, jedině tak získává každé setkání smysl a žádný monolog nemíří do prázdna. Takové je základní sémantické gesto *Monologů do telefonu*, v nichž V. Vokolek definitivně dospěl k pochopení vnitřního exilu jako oběti i k poznání, že to, co nás přesahuje, říká často ano tam, kde my chceme říci ne.

Uvažovat o Vokolkově vnitřním exilu znamená hovořit o významu a autonomii poezie, protože jedině básní lze tento exil vyplnit a zároveň nalézt v jazyce souznění subjektu s objektivní skutečností. I když je Vokolek „*veden od porážky k porážce*“, zklamán a oklamán historií, tím „*blábolem blba pořád na konci a pořád na začátku*“, která mu hodila na krk „*trojnásobnou smyčku osudných osmiček*“ (1938, 1948, 1968), nepřestává hledat odpovědi na otázky, které mu kladl jeho životní úděl. A právě toto hledání proměnilo v šedesátých letech Vokolkovu poezii: z jeho veršů mizí výseky všednodennosti, básník se snaží zrušit vazbu básně s niternou citovostí a stále více rezignuje na melodičnost verše; tomu víceméně odpovídá i Vokolkův volný verš, obsahující jakýsi dramatický princip, projevující se neustálým střetem mezi metaforou a afilozofickou sentencí. Pro Vokolka - tematizujícího ve svých verších ony základní existenciální otázky typu kdo jsem? a co je smyslem všeho? - má však klíčový význam pojem *m e z i*, protože jsme stále mezi něčím a nikdy zde a vtom.

Skoro všudypřítomný prožitek onoho mezi je nejen stálým hledáním smyslu, ale je také jistým dokladem Vokolkova křesťanského pocitu dvojdomosti zde na zemi, jak to známe například z díla Jana Čepa.

Byl to právě život ve vnitřním exilu, který spoluvytvořil Vokolkův bás-

nický typ, pro něhož se stala básnická tvorba vlastně jediným možným způsobem sebevytváření, zápasem o dovršení a pochopení sebe sama skrze poezii. Tak jak dozrával v tichu milované rychnovské chalupy člověk, dozrával i básník: samota se poznenáhlu otvírala, život přestával být vzpourou proti absurditě, protože zde vyrůstala sounáležitost s „rozvětveným objetím rodu“ a Robinson na ostrově mezi podmětem a předmětem začínal vnímat život jako text, jímž navazujeme kontakt s Bohem. Básníkův bolestný komentář k obecné destrukci a úpadku je stále zřetelněji přehlušován máchovskou adorací naší matky - země, která nás svým přírodním koloběhem neustále přesvědčuje, jak je časná proměnlivost všeho zároveň trvalostí stvoření. Vokolkova básnická imaginace, volně inspirovaná březinovskými harmonizujícími vizemi, posléze vnímá, jak je všechno integrováno v podivuhodném světě významů a konečného smyslu. A stále viditelnější je ve Vokolkových básnických textech intence modlitby, jež spíná, co je rozpojeno, aby vstoupila mezi tmu a naději ve svítání z Kříže, v němž je vše sjednoceno jedním jediným okamžikem vrcholného sebeodevzdání. Tímto závěrečným akordem souladu, v němž se lidé i věci navzdory zmaru a své konečnosti setkávají v šťastném pocitu bytí, se Vokolkovo dílo, navzdory vnitřnímu exilu, v němž vznikalo, stalo významnou součástí českého spirituálně orientovaného umění. Spolu s Demlem, Reynkem, Zahradníčkem a Čepem sdílí jeho opravdovost a vnitřní slávu, zároveň však i jeho vnější outsiderství, řečeno slovy Bedřicha Fučíka. A naším úkolem, domnívám se, není nic menšího než změnit toto outsiderovství ve znamení cti, která hájila svobodu a svébytnost básnického slova i v době, když kolem byla noc a nic nenasvědčovalo tomu, že přijde také někdy den.



Jiří Svoboda

## HANZLÍKOVA POEZIE ŠEDESÁTÝCH LET A JEJÍ KRITICKÁ REFLEXE

**H**anzlíkův vstup do literatury v roce 1961, kdy vyšla jeho prvotina *Lampa*, ještě dnes z odstupu třiceti osmi let se jeví jako poněkud neobvyklý. Především překvapuje spontánní ohlas, který vyvolala jeho sbírka u kritiků. Položíme-li vedle sebe recenze většiny z nich (např. Jiřího Hájka, Miloše Vacíka, Vladimíra Dostála, Františka Vrby, Dušana Karpatského aj.), zjistíme, že kritéria uplatňovaná při jejím hodnocení se opírají o postupy, jak se u nás vytvořily v druhé polovině padesátých let; akcentuje se básníkův pocit „*sounáležitosti za tento svět*“ a „*míra básnického sebeuvědomování světa a básníkovy úkolu v něm*“<sup>1</sup>. Jen ojediněle zazněly hlasy, které upozorňovaly na podstatnější znaky Hanzlíkovy poetiky, např. Miroslav Červenka hovořil o tom, že „*vynalézavá slovesná práce ne bez příčiny musí působit dojmem obratné konstrukce*“<sup>2</sup>. Hanzlík skutečně na počátku šedesátých let přišel s tvorbou ideálně odpovídající tehdejšímu představám o smyslu a poslání poezie: téma války, které stálo v popředí jeho zájmu, bylo stále živé /v poezii i v próze/, znamenalo nejen evokaci nedávných let, ale často se z něho stávalo nové politikum a sloužilo jako varování před válkou novou. Do tohoto kontextu zapadlo Hanzlíkovo téma dětí jako obětí války, stejně tak svědectví o lidských osudech, o tragédiích Židů, o absurditě válečných činů apod. To vše Hanzlík dovedl předložit čtenáři vkusnou formou, dokonale stylizovaným veršem, v němž rezonovaly nejrůznější vlivy, starší (např. Ortenovy) nebo novější (Prevértovy).

Přítom to vypadalo tak, jako by tato popularita Hanzlíkovi nestačila; veden svou tvůrčí ctižádostí, vystoupil s názorem, že báseň musí být především básní („*báseň o sobě*“), musí podle něho vyjadřovat sama sebe a vydat svědectví o básníkovi, nic jiného jí nepřísluší<sup>3</sup>. Ten akcent na autorský subjekt a zdůraznění suverénní úlohy básně zapůsobil provokativně a vyvolal značnou odezvu, byl provázen v diskusi kladnými

1 J. Hájek: První z řady, anebo sluší smutek Hanzlíkov? *Plamen* 3, 1961, č. 11, s. 107-109.

2 M. Červenka: Pozoruhodná prvotina. *Host do domu* 8, 1961, č. 9, s. 426.

3 J. Hanzlík: Diskuse o poezii. *Literární noviny* 3, 5, 1962, s. 4.

i zápornými stanovisky<sup>4</sup>. Celkový ohlas však potvrdil postavení, které Hanzlík díky úspěšné prvotině získal. Ne náhodou na tyto skutečnosti reagoval Oleg Sus, když ve stati *Soudit poezii* napsal, že díla „debutantů se už předem těší laskavému zaujetí“... zatímco „kritik byl měl posuzovat dílo mladé básnické generace v jeho „konkrétní totalitě“, ne jako holou, zjednodušenou společenskou funkci“<sup>5</sup>. Nutno připomenout, že kolem roku 1961 vyšlo značné množství básnických prvotin a že právě Hanzlík dokázal svým vystoupením mnohé z nich zastínit a obrátit pozornost k sobě. Přitom nešlo o autory ledajaké, jak ukázal vývoj Kabešův, Wernischův, Pištorův, Brouskův a dalších.

Úspěch potvrzovaný nejen kritiky, ale také čtenáři podnítil Hanzlíkovu tvůrčí ctižádost. Po prvotině vydal v krátké době čtyři sbírky: *Bludný kámen* (1962), *Stříbrné oči* (1963), *Země za Paříží* (1963) a *Černý kolotoč* (1964). Tento rozmach sice imponoval, ale realizace čtyř náročných sbírek ukázala i na rizika Hanzlíkovy poetiky. Tak nad *Bludným kamenem* konstatoval Jiří Opelík, že jde o poezii „apelu“...kde „výkřik... nahrazuje čin“ a „metaforika výbušná, silácká“ dává „základ jisté rétoričnosti“<sup>6</sup>. Mnozí kritici, kteří se nad prvotinou rozplývali chválou, zaujali nad druhou sbírkou obezřetnější postoj a pod dojmem diskuse o poezii, kterou Hanzlík vyvolal, začali sporné stránky jeho básní vysvětlovat jako důsledek problematických názorů o výlučnosti básnického díla. V tom smyslu psal Miloš Vacík, Rudolf Matys, František Vrba<sup>7</sup> aj. Šlo o aprioristický přístup nahrazující kritickou analýzu, která by byla pro Hanzlíkovu tvorbu v této fázi vývoje mnohem užitečnější.

Hanzlíkovy sbírky se tedy staly prubířským kamenem pro kritiku; v české poezii se objevil mladý autor, který energičností svého vystoupení, členitostí textů, stylizací a v neposlední řadě i tím, jak zahlcoval čtenáře novými básněmi, nutil k zaujetí konkrétních stanovisek. Jestliže v každé nové sbírce měnil polohy vyjádření, nezměněná naproti tomu zůstávala myšlenková a tématická skladba jeho básní. Záměr vyjádřit konkrétní prožitek byl u něho veden snahou po autentičnosti, mnohotvárná skutečnost ho však nutila vystupovat ve stále nových rolích, odtud pramenila jeho potřeba gesta často až divadelně pojatá.

4 V diskusi vystoupili: K.Šitkaň, J. Šotola, *Literární noviny* 5.6.1962; M.Červenka, *LN* 5.6.1962; J. Kainar, *LN* 7.4.1962; J. Pištor, *LN* 8.4.1963; I.Diviš, *LN* 9.3-4.1963 aj.

5 O. Sus: *Soudit poezii*. *Host do domu* 4 /1962/, s. 165-167.

6 J. Opelík: *Poezie výzev, poezie gest*. *Host do domu* 9 /1962/, s.237.

7 M. Vacík: *Tápění*. *Rudé právo* 20.6. 1962, s. 4; R.Matys: *O třech básnických novinářích*. *Práce* 7.5. 1962, s. 5; F.Vrba: *Dvě druhé*.

*Literární noviny* 11 /1962/, č. 28, s. 4; D.Karpatský: *Bludný i úhelný kámen srdce*. *Plamen* 4, 1962, č.6, s.111-113.



**„tak maso  
jehňat  
kupujem  
a jíme/  
básníků  
beránků  
bílých“**

foto: archiv



Nejedna Hanzlíkova báseň byla založena na principu hry, který umožňoval ztvárnit nejrůznější témata a dát jim odpovídající emocionální zabarvení. Tato proměnlivost postojů nevznikla působením vnitřně polarizované myšlenkové struktury, ale vycházela z jednoduchého obecně uznávaného postulátu. Tak jak to bylo obvyklé v poezii od padesátých let, stal se Hanzlíkovi hrdinou člověk jeho doby, jemu byla určena úloha tvůrce, on se dokázal postavit i žvlům a odvážně pěstí bít třeba i „*do ohně, do mraků*“ (*Báseň pro rytmus hmoty*). Odtud vyvěralo básníkově ztotožnění se světem, podporované přesvědčením o neomezenosti lidských možností („*svou rukou se chystáme/ do slunce - tam tamu z lidské kůže/ svou zprávu vbit*“/ *Žhavé klíče k obloze*). Hanzlík stejně jako řada jiných básníků té doby se utvrzoval v přesvědčení o výjimečnosti svého poslání. Jeho identifikace s dobou byla tak silná, že vstřebával do sebe nejen její emocionalitu, ale i její ideové postuláty. Díky této orientaci měl někdy blíže k básníkům Května (Šotola, Holub, Florian) než ke svým generačním druhům (Wernischovi, Grušovi, Kabešovi, Hrubému aj.).

Jestliže nad sbírkou *Bludný kámen* se objevily první výhrady, u sbírky *Stříbrné oči* jako by se přízeň kritiky k Hanzlíkovi opět vracela. Milostná motivace poněkud osvěžila jeho verš, do obraznosti pronikla zřetelněji impresionistická hravost, motiv slunce, známý z prvotiny, „prosvětli“ jeho básně. Avšak vedle křehkosti milostného citu se objevila brutalita v ještě obnaženější podobě („*tak maso jehňat kupujem a jíme/ básníků*

*beránků bílých*"/*Jehněčí maso*). Jako protiváha tvůrčí živelnosti se zde projevila touha po řádu, realizovaná v kompozici básní i ve sbírce jako celku. *Stříbrné oči* byly označeny jako nejzdařilejší z Hanzlíkovy tvorby, např. Přemyslem Blažičkem a Ivanem Divišem<sup>8</sup>. Zdeněk Kožmín ve své kritické interpretaci hovořil o zvláštní „vzlínavé něze“<sup>9</sup>. Tyto tendence potvrdila také sbírka *Země za Paříží*, kde opět výrazně zazněl pocit úzkosti ze světa, v němž „*nenazraná tlustá válka šlape dětem po hlavách/ po skutečných*“/*Věřím-li ve skutečnost onoho bílého dětství v sobě*/. Ukazuje se, že Hanzlík nadále komponuje svoje básně na polaritě dětského pohledu a prožitku z válečných let. V této souvislosti se živě připomíná např. Hrubínova *Hirošima*, ve které brzy po druhé válce zazněl pocit obavy a úzkosti o život dítěte, pochopený jako ohrožení lidské existence. Kořeny Hanzlíkovy tvorby tak nacházíme v dílech, které v poválečném literárním vývoji mají své pevné místo. Tyto kontexty potvrzuje i sbírka *Černý kolotoč*, kde pod vlivem Hrubínovy *Proměny* do obrazu naplněného dětskou radostí vstupuje rušivě válka („*Kolotoč se točí ...nasedají děti/ modré bílé proužkované...točí se v modru jak křišťálové tůňce/ točí se černé/ válečné slunce*“/*Černý kolotoč IX*). Hanzlík přes všechnu výbojnost ani zde nepřekročil svůj stín a pohyboval se stále v prostoru, vymezeném v podstatě již prvotinou.

Pro většinu kritiků na počátku šedesátých let byly Hanzlíkovy první sbírky potvrzením jejich názorů a koncepcí, které si vytvářeli ve své kritické praxi. Teprve od poloviny šedesátých let se objevily reflexe na Hanzlíkovu poezii diferencovaněji, postupně se prosadila snaha vnímat nejen její přednosti, ale i sporné stránky. Na nesoulad mezi formální vyspělostí a obsahem básně upozornil např. Miroslav Petříček<sup>10</sup>, s kritickými postřehy k Hanzlíkově poetice přišel Jiří Brabec<sup>11</sup>, Miloš Pohorský hovořil o schopnosti rozvinout lyrické představy, dát jim reflexivní rozměr, ale současně zaplňovat báseň konvencí a obrazy bez půvabu<sup>12</sup>. Stále však chyběla analýza Hanzlíkových básní, která by vedla k důslednějšímu kritickému stanovisku. Jedinou výjimku představovala Doležalova kritika v *Tváři*. Je třeba připomenout, že nešlo jen o Hanzlíka, ten byl zvolen jako typický příklad, ale vlastně o kritiku

8 P. Blažiček: Hanzlíkův kolotoč. Host do domu 6, 1964, s.60-61. I.Diviš: Stříbrnými očima. Nové knihy 1963, č.34,s.1.

9 Z. Kožmín: Průsečíky Hanzlíkovy poezie. Plamen 1964, č.12, s.63-66.

10 M. Petříček: Básnická skutečnost a dekorace. Host do domu X, 1963,č.10, s.432.

11 J. Brabec: /Stříbrné oči/. Kulturní tvorba 21.11. 1963.

12 M. Pohorský: Jeden z mladé poezie. Rudé právo 7.8.1964,s.2.



básníků, kteří na počátku šedesátých let vstupovali do literatury. Doležal podrobil analýze Hanzlíkovu poetiku, diagnostikoval její jednotlivé polohy (obřadnost, nadnesenost, efektivnost, přebujelost metaforiky, konvenční poetično apod.). Jeho výhrady ve srovnání s tehdejší kritikou směřovaly hlouběji. Snažil se vysvětlit, proč u Hanzlíka vzniká disproporce mezi „*chudým obsahem a bohatě členěným výrazem*“, v souvislosti s tím poukazyval na nízkou informativní hodnotu jeho básní. Tyto nedostatky měly podle něho svůj původ ve vnějškovosti, v tom, že Hanzlík poslání básníka pochopil především ve společenském smyslu, jeho tvorba je výsledkem vnější determinace, vycházející z obecného literárního povědomí.<sup>13</sup>

Je však třeba si nyní položit otázku: bylo všechno u Hanzlíka jen gestem, byl vždy jen básníkem, který se jen stylizoval a přijímal podněty zvnějška? Každá Hanzlíkova sbírka se sice odlišuje od předchozí, přitom vývoj se zde realizuje často formálními prostředky. Kdybychom si však dali práci a analyzovali hlouběji souvislosti v jeho díle, zjistili bychom, že polarita byla v něm často tlumena vnější extenzitou. Motiv úzkosti, který se objevil už v prvotině a který lze vystopovat i v dalších sbírkách, vykrytalizoval nakonec do překvapivé podoby ve sbírce *Úzkost* (1966). To, co se odehrávalo jako by „uvnitř“ Hanzlíkovy poezie, dosvědčuje tato skutečnost: Hanzlík dále zůstává básníkem konkrétní chvíle, ale nechce již být jen rezonancí dobových podnětů. V nově vzniklém prostoru šedesátých let si postupně začal uvědomovat dosavadní závislost své tvůrčí koncepce a začal hledat její novou podobu; vše se v jeho poetice začalo proměňovat, i ustálená rčení a věci každodenního života byly náhle vnímány jinak: „*Mráz spálí kopřivu, ... Žhářovy děti hodí zed' na hrách*“ (*Variace XXIII*). Hanzlíkova tvorba se dostala do nových poloh, snové vize mu otevřely prostory donedávna jen tušené, nyní obohacené o prvky surrealistického vidění / „*Zima šílí hladem po syrovém srdci / Hmyz hrozí svatebnímu lůžku / Zrcadlo ukazuje pět psacímu stolu...*“ (*Variace XVIII*). Podle Antonína Jelínka jednotlivé variace v *Úzkosti* „*redukuji prožitek na základní látkové prvky,*“ Hanzlík směřuje k podstatám a výsledkem tohoto procesu objektivizace je sbírka „*uměřená, koncizní a čistá*“<sup>14</sup>. Dosavadní lehkost a improvizovanost, která oslňovala na počátku šedesátých let, byla nyní zatížena novými významy; otevřenost výpovědi umožnila Hanzlíkovi sebereflexní postoj / „*Ošklivost která není úzkostí ani radostí / Která*

13 B. Doležal: Poezie Josefa Hanzlíka. Tvář, č. 4, 5/1965. In: Tvář. Torst, Praha 1995, s. 258-266.

14 A. Jelínek: Potlesk pro Úzkost. Plamen 9, 1967, č. 11, s. 676-69.

*plyne z úzkosti do radosti// Ošklivost která je ve mně/ jako jsem v sobě já a nikoliv někdo druhý* (Variace XIV).

Tento vývoj potvrzuje i sbírka *Potlesk pro Herodesa* /1967/. Je však třeba říci, že v ní dovršila krystalizace tendencí, které latentně se prosazovaly v Hanzlíkově vývoji již dlouho. Některé básně z *Potlesku pro Herodesa* byly časopisecky publikovány již na počátku šedesátých let (např. báseň *Slova I, II* vyšla v roce 1963<sup>15</sup>). Alegorická rovina je ve sbírce založena na biblických motivech a na historických realitách. Vědomí tragičnosti lidských situací, které se v dějinách vyskytují, vstupuje do Hanzlíkovy poezie jako daný fakt: člověk není jen tvůrcem dějin, ale často je jejich obětí. Jeho existence závisí na schopnosti přežít, ztrácet víru a znovu ji objevovat. Jak postřehl Antonín Jelínek „*nosným typem básně je dramatizovaná a patetická promluva*“, vypovídající s bravurní lehkostí o krutosti a zlu<sup>16</sup>. Podle Miloše Vacíka se Hanzlík „*snaží o diagnózu nemocného lidského společenství*“<sup>17</sup>. Miroslav Petříček vnímá Hanzlíka jako básníka, který tvoří v přímém kontaktu se světem a ve svých básních usiluje o „*vtažení historie do autentického plánu přítomnosti*“<sup>18</sup>. Proces objektivizace v Hanzlíkově poezii na sklonku šedesátých let zesílil, biblické motivy i mytologická témata sloužila jako prostředek k odhalení rozporných vztahů mezi strůjci zla a jejich oběťmi, mezi skutečnými viníky a trestanými. Hanzlík rozvinul motivickou výstavbu básní do sugestivních obrazů, významově odstíněných, kde apokryfní pojetí historických dějů se stalo prostředkem k zamyšlení o elementárních pravdách.

Sbírka *Krajina Euforie* (1973) vznikala takřka paralelně s *Potleskem pro Herodesa* (obsahuje verše z let 1964 až 1970), její básně však představují niternější polohu, slovo „euforie“ musíme vnímat jako okamžik bolestného prozření, „*krajina stínů zrcadlicích stíny*“ se jeví jako skutečnost, která zraňuje, a básníkův lyrický hrdina bere na sebe podobu oslepeného krále, který „*o smrt žebra*“. A Ofélie, která u Hanzlíka vždy znamenala motiv tragické lásky, se proměnila v symbol nenávisti, takže slyšíme znít její „*zlý a nelítostný smích*“ (*Rimbaudovská variace*). Básník zdůrazňuje své já, tragický podtext není jen odrazem vnějšího světa, ale vyvěrá nyní z básnickových niterných pocitů, umocněných sarkastickým pohledem na svět. Zjišťujeme

15 Host do domu X, č. 5, 1963, s. 184.

16 Tamtéž.

17 M. Vacík: Mladí na křivozavkách. Rudé právo 18. 4. 1969, s. 2.

18 M. Petříček: Květen, Hanzlík, Šrut. Host do domu XIV, 1967, č. 3, s. 50-53



tu stopy Holanova a Mikuláškova vlivu, což svědčí o vývojovém posunu, jehož výsledkem je úspornější verš a hutnější metaforika. To, co zůstává člověku po všech zápasech a výpravách za poznáním, je „úzkost...i po smrti živá“. Sevřenost výrazu jako by Hanzlíkovi svazovala ruce, jeho projev je obezřetnější, svět se mu jeví jako stále složitější a tajemnější, cítí se v něm jako „v prázdné krajině prázdného srdce“ (*Záhony*).

V dalších sbírkách, které se objevily s větším časovým odstupem až v osmdesátých letech, tato motivace už jen pomalu doznívá, Hanzlíkův básnický vývoj jako by se zastavil. Dosavadní vynalézavost a mnohotvárnost jeho projevu byla nahrazena stereotypním opakováním. Např. motiv lkara, který je známý z jeho prvních sbírek, má v posledních sbírkách jen dekorativní úlohu, motiv dítěte je zatížen sentimentem, historické motivy v básních jsou pojaty účelově apod. Hanzlíkova tvorba z osmdesátých let budí dojem setrvačnosti, bez polarizace typické pro jeho tvorbu z let šedesátých. Je přirozené, že zájem kritiků za těchto okolností o jeho poezii takřka ustal. Hanzlík patří k těm básníkům, jimž bylo dopřáno uskutečnit svůj rozhodující tvůrčí zápas v jednom tvůrčím období, jakmile překročil hranici šedesátých let a vzdálil se literárnímu kontextu, z něhož vyšel, ztrácel postupně schopnost tvůrčí improvizace a z centra literárního dění, v němž se překvapivě objevil jako mladý autor, ustoupil zcela do pozadí.

Bohuslav Hoffmann

## ZLATÉ DESETILETÍ ČESKÉ ZPÍVANÉ (A RECITOVANÉ) POEZIE: JIŘÍ SUCHÝ

**P**ořadatelé mezinárodní vědecké konference „Zlatá šedesátá“ modelovali naše uvažování o tomto desetiletí české literatury, kultury a společnosti - máme-li se nechat oslovit emblematickými verbálními i neverbálními signály pozvánky a zadání - do kontrastu černo-bílého, resp. šedého a „zlatého“. Verbálně byl prostor tohoto „kolotavého“ procesu ohraničen svými krajními polohami: metaforickým obrazem tání a eticky razantním vyjádřením zklamání. Vizualním logem konference je obraz zasněné, posmutněle do budoucna zahleděné dívky. Tato krasavice šedého, bluesového pohledu stojí - čekající - před stěnou rovněž černo-bíle mřížovanou. Přijměme tuto výzvu barevného pohledu, nikoliv však tak schematicky a polaritně dvoubarevného a rozmlženě zšedělého. Zaměřme se spíše na ono „kolotání a...“, neboť v něm lze spatřovat jádro pohybu tohoto deseti- či patnáctiletí od poloviny 50. do konce 60. let. Kolotání jako hnutí a dění vícebarevné. Půjde nám o výseč dění a kolotání básnického.

V pozoruhodné, dodnes stále úžasně vzrušující a podnětné knize *O duchovnosti v umění* umístil už před více než osmi desítkami let Wassily Kandinsky polaritní barvy bílou a černou, barvy nicoty možností a nicoty mrtvé, mezi ticho zrození a ticho smrti, mezi nicotu znělou a beznadějně prázdnou, neznělou, „*jakéhosi hada zakousnutého do vlastní ocasu*“<sup>1</sup> složeného ze šesti základních barev rozdělených do tří protikladných párů: žluté a modré, červené a zelené a oranžové a fialové. K těmto barvám se pokoušel přikomponovat i zvuky, tóny, barvy určitých hudebních nástrojů a obdařil je jistými vlastnostmi (energií, vášní, kontemplativností, smutkem apod. - prostě duchovním klimatem) a směřováním (červená, oranžová, žlutá se obracejí k divákovi, zvláště mladému, k jeho tělesnosti a smyslovosti; zelená, fialová a modrá naopak exponují duchovnost, ponor do nitra, hloubku reflexe atd.). Svou teorii zformuloval Kandinsky v době nástupu moderního umění; my se o ni opřeme v době už post-moderní, abychom s její pomocí objasnili pozdní a končící fázi moderny let šedesátých, její labutí píseň.

1 W. Kandinsky: *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998.



Svůj pohled na českou poezii šedesátých let, resp. na jednu z jejích podstatných tendencí, kterou dnešní literární věda opomíná, bagatelizuje, odsunuje na okraj literárního dění, chceme opřít ještě o studii Jana Mukařovského o Hálkovi, resp. české poezii 60. let 19. století. Chceme se tak vyhnout nehistorickému, silně účelovému, ba tendenčnímu přístupu dneška k tomu, co prožívali a oč usilovali tvůrci, čtenáři, posluchači a diváci před více než čtvrt stoletím. Vyvarovat se přístupu, kterému se jejich počínání zdá pošetilé, naivní či dokonce scestné a přímo škodlivé - jak to můžeme číst v povrchní publicistické pseudokritice, jež se staví do role chytrého generála po bitvě a „hodnot“ či spíše odsuzuje onu dobu z vnějškových pozic neliterárních, ideologicky účelových či moralistních, nehistorických, zdánlivě nadčasových.

Když psal v r. 1935 do *Slova a slovesnosti* Jan Mukařovský svou studii o Hálkovi, věděl, že máme-li určit jeho místo ve vývoji české poezie 19. století, musíme očistit naše pohledy na něho od sporů, které se o Hála vedly v 90. letech 19. století. Důležité je podle něho „*odstranit zabarvující filtr*“<sup>2</sup>, poznat, jaké místo zaujal ve své generaci, které „*vyplývalo nutně ... z imanentní vývojové tendence*“, místo, které „*musilo být obsazeno*“<sup>3</sup>. Hálek podle Mukařovského „*splňuje imanentní řád české poezie, který v této chvíli si žádal reakce proti klasické objektivitě předešlého období*“. Přináležela mu úloha „*pěvce citově bezprostředního*“, což Machar v 90. letech odmítl z pozic své generace, z pozice 90. let. Ve své kritice ocitoval příznačnou pasáž, která měla Hála diskvalifikovat: „*Hálkova pravá poezie jest lesní studánka: čistá, průhledná až ke dnu a svěží. Hálek nemá hloubky a nemá tajů... U něho nenajdete mezi řádky praničeho. Řekl jen to, co napsal.*“

Zdá se mi, že v pohledu na poezii 60. let se ocitáme dnes v podobné situaci. I když např. J. Holý zařadil do svého výkladu české poezie 60. let oddíl *Pisničkáři*, neopomněl uvést, že s rozmachem masových médií a moderní techniky se objevily i „*jednodušší a tedy povrchnější způsoby komunikace a přenosu informací. Z kultury každodenního života se více než v minulosti vytrácejí jednak duchovní hloubka, jednak i dějinný rozměr...*“<sup>4</sup>.

To je jistě pravda, ale je to pohled ahistorický. Ocítáme se zde v pozici Macharově ve vztahu k Hálkovi a celé generaci májovců. Zcela ahis-

2 J. Mukařovský: „Vítězslav Hálek“, in Kapitoly z české poetiky II. Praha: Melentrich, 1941, str. 252-278.

3 tamtéž, str. 266.

4 J. Holý: Česká literatura 4. Od roku 1945 do současnosti (2. polovina 20. století). Praha, Český spisovatel, 1996.

toricky se preferuje jeden typ poezie, jedna či dvě tendence (poezie analytická, duchovní, spirituální) na úkor tendence jiné. Především té, která nejvíc souzněla s dobou konce 50. a 60. let - tendence, jež organicky vyrůstala ze společenské a literární situace 50. let. My samozřejmě dnes víme, že ona doba byla v mnohém naivní, ale jak napsal v r. 1987 Přemysl Rut v souvislosti s hodnocením písničkové poezie J. Suchého, „v naivních letech šedesátých musel to tedy být hlas naivní“.<sup>5</sup> Jako bychom četli Mukařovského studii o Hálkovi. Rut v této stati výstižně a vtipně charakterizuje Suchého poetiku z 2. poloviny 50. a 60. let, a ukazuje, že vlastně taková být musela. „Bylo nás víc, než se vešlo večer co večer do hlediště *Semaforu* (předtím už *Reduty a Zábradlí*), bylo nás víc než vydávaných výlisků a výtisků, a nebyli jsme všichni šestiletí. To dětství nemělo věkovou hranici. Začalo nějak celostátně po roce 1956. A zpívalo si plaše drsným hláskem Jiřího Suchého... Obnovený smysl pro hru a pro malé, ... teorii všeobecného dětství...“<sup>6</sup> Byl to podle Ruta „věk literatury drobných faktů“, který se stavěl proti „Poezii Lepšího Zitrčka“, proti „Věku Velkých Idejí“<sup>7</sup>.

Je řeč o poezii všedního dne. Můžeme si o její naivitě myslet dnes co chceme, ale nemůžeme bagatelizovat její význam ve vývoji české poezie onoho období. I ona se výrazně podílela na naplňování a zároveň narušování dobové obecné normy. Poetika písňové poezie J. Suchého byla ovšem v rozporu s normotvorným úsilím oficiální kulturní politiky. Proto ty konflikty, které měl *Semafor* s mocí i s kritiky. V *Literárních novinách* 19. 11. 1960 například kritik napsal: „Nezbývá než se zeptat znovu *divadla Semafor*..., co si vlastně myslí o životě, kam kráčí, za co a proti čemu se staví uprostřed zápasu světa.“

Kam kráčel *Semafor*? Někračel nikam. On jenom zpíval. Pro publikum, které snad ani nevědělo, co je to poezie, které nečetlo básničky. Které ale poezii přijalo v balení *à la Semafor*. Možná to byla jen trocha poezie, možná to byla poezie naivní, povrchní, triviální a nevím ještě jaká, ale doopravdy nikoho nezabila, spíše potěšila a řekl bych, že i zkultivovala. Nenápadně, nenásilně, přirozeně, a to široké, možná proti poezii zaujaté publikum. (Viz postavu chuligána z *Takové ztráty krve*, který si nakonec koupí Shakespearovy sonety, protože ho knihkupec dokáže přesvědčit, že je to šlágr.)

Mám-li se vrátit k Mukařovskému, zaujal Suchý ve své generaci

5 P. Rut: „Dvojice osamělých“, in *O divadle* 1, Praha: Lidové noviny, 1990, str. 168-181.

6 tamtéž, str. 170.

7 tamtéž, str. 169.





**Jiří Suchý**  
**(60. léta)**

foto: Pavel Vácha

místo, které zákonitě, nutně musel někdo zaplnit. Protože toto místo odpovídalo imanentní vývojové tendenci české poezie 2. poloviny 50. a 60. let. Respektive jedné z tendencí, a to velice významné. Odsouvají-li ji dnešní literární historici či publicisté na periferii historického procesu, je to nonsens.

Je samozřejmé, že dnešní doba preferuje poetiku jinou. Má pravdu i P. Rut, že 21. 8. 1968 a 26. 12. 1969 Suchý „se svou poetikou osířel“ a že od té doby se počíná „Suchého poetické, resp. poetistické vetešnictví stále nápadněji podobat bizarnímu zařízení pudy spisovatele *Sommera*.“<sup>6</sup>

Ano, nastala jiná doba s jinou tendencí normotvornou, a Suchý se v ní či proti ní už nedokázal umělecky profilovat. Suchého poetický motýl, který lítal z kytky na kytku, dolítal. Naplnilo se to, co o písňové poezii napsal v doslovu k písňovým textům Jána Štrassera Pančuchové blues Peter Zajac: „*Piesňový text žije mihotavým životom motýľa populárnej hudby, v ktorej prudký vzlet strieda ešte rýchlejší pád. Piesňový text vyslovuje to, čo je dôležité alebo sa aspoň nosí v tejto chvíli, v tejto hodine, dni, týždni, mesaci. Piesňové texty sú akýmisi citovými novinami mladej generácie. V jeden deň sú majetkom všetkých, na druhý deň zhoria ako slama. Majú miesto na obale platní, pod notovým zápisom, v časopisoch populárnej hudby, pri obrázkoch spievakov. Nie je*

<sup>6</sup> tamtéž, str. 172 a 173.

to zlý osud. Do knižnej podoby sa dostanú zriedkavo, skôr ako nostalgické svedectvo zabúdnutej melódie, ako možnosť zopakovať si, utvrdiť dávny slogan či sentenciu, zažiť prekvapenie, o čom ten text vlastne naozaj bol...<sup>9</sup>

Zajac nadhodil otázku jiného statutu písňového textu, jeho úzkou spjatost s konkrétnym časom (podľa Zajace veľmi krátkym), se specifickým publikem, jiným než jsou tradiční čtenáři poezie, a zdůraznil úzkou vazbu textu na melodii. Mohli bychom uvádět ještě vazby další - s rytmem, jinými druhy umění (pro českou literaturu 60. let to byl především kontext divadel malých forem), ale i spjatost s rozhlasem, televizí, nahrávacími studii apod.

Suchý je básníkem textařem. Autorem, který psal podle svých vlastních slov „*zvláštní, trochu vyhraněnou poezii*“, již označil jako „*básničky*“<sup>10</sup>. A ve své poslední publikaci, *3. knížce* zbilancoval, že snad je textařem své doby, jehož způsob psaní ovšem již dnes vyšel z módy, a autorem několika desítek písní, jež „*mají dar melodie*“; a přirovnal se k anonymním, amatérským autorům lidových písní, které si dodnes zpíváme. Hlavně však vyzdvihl sebe jako osobu Jiřího Suchého, která kompletuje všechny jeho další kulturní aktivity (herectví, komponování, režirování, malování, psaní divadelních her a filmových scénářů).<sup>11</sup>

V knížce - rozhovoru s K. Hvizďalou uvedl Suchý i tři „*stavební základní kameny*“, na kterých se Šlitrem a Havlíkem vybudovali Semafor. Za hlavní složku divadelní práce označil hudbu, dále humor a osobitou poetiku. Charakterizoval své divadlo jako scénu písničkovou a humoristickou, jako divadlo písniček a humoru. Ten považoval za „*páteř toho všeho*“. Právě melodické, vtipné, veselé, hravé, žádnými velkými a hlubokomyslnými myšlenkami a hrdinnými subjekty nezatížené písničky byly tím, co oslovilo zejména mladé, „*postkultovní*“, postbudovatelské, posthrdinské publikum. Byly výrazem spontánního veselí, hravého, svobodného, neorganizovaného jáství své doby. Do literatury a konkrétně básnictví patří tyto písňové texty především proto, že podstatou Suchého písňového (textového) humoru byl humor verbální, přímo verbální ekvilibristika v duchu poetismu, dadaismu, surrealismu, v intencích písňových textů J. Voskovce a J. Wericha a poezie V. Nezvala.

Jazykový humor vytvářel Suchý tak, že porušoval pravidla české gra-

9 P. Zajac: „Poézia znesiteľného sveta“, in Ján Strasser, Pančuchové blues. Bratislava: Tatran, 1989.

10 J. Suchý: Povídání. Rozhovor s Kariem Hvizďalou. Praha: Dnes, 1991.

11 J. Suchý: 3. knížka. Praha: Primus, 1999.



matiky a šel proti principům přirozené mluvy např. tím, že po vzoru V+W roztrhával slova na konci veršů a vytvářel tak zvláštní typ přesahu (např. ve *Vesnické romanci*: „Když přšelo / jen se lilo / a tele do- / ma nebylo / jela Anič- / ka na kole / hledati te- / le na pole //...“ Tento způsob vytváření písňového textu pomáhal formovat i jeho rytmus, který se sblížoval s rytmikou džezu (synkopismus); přízvuk tu byl kladen na jiné slabiky, než je v češtině běžné. „Roztrhaná“ slova a synkopický rytmus byly prostředky humorného kontrastu.

Jiným prostředkem k vytváření humorných situací v textu bylo sblížení slov logicky k sobě nepatřících, spojovaných na základě náhody či spíše svobodné imaginace, uvolnění, nezávazné asociace navozené např. jednou stranou rýmu - tak jak to uplatňoval Nezval a další poetisté ve 20. letech. Právě tato uvolněná imaginace, díky níž vznikaly vtipné, hravě groteskní, logicky nepochopitelné a myšlenkově nehluboké, ba přímo mělké nebo úplně prázdné a nesmyslné texty, nejvíce dráždila strážce dobové estetické a umělecké normy. Tak např. v textu *Klokočí* najdeme verše s takovými rýmujiícími se slovy: *Opuštěné nábreží - Nebo město bez věží - Zlatý pohár s fermeží - Nebo snad / Z protěží...* Tyto zvláštní rýmové dvojice, trojice, čtveřice... umocňovaly, pointovaly groteskní obraznost, vyvažovaly text písně z vážné objektivní reality, vytvářely svébytný, autonomní svět písňové situace.

Nové bylo i využití různých vrstev jazyka, zvláště z oblasti nespisovné. Kombinace spisovnosti a nespisovnosti, groteskní rýmové dvojice, enjambement vznikající rozseknutím slova a tematická neobvyklost (spojující činžák s Mississippi a konfrontující jeho správce s lodním kapitánem) vytváří z textu *Kapitáne kam s tou lodí* přímo výtvar dádaisticko-surrealistické konkrétní iracionality.

Surrealistická poetika, zvláště princip automatického psaní, svobodné i snové imaginace byl Suchému velmi blízký. Ještě na konci 90. let se v *3. knížce* k tomuto způsobu psaní hrdě hlásí: „*Ano, spisovatelem se může stát každý. Stačí se posadit a zapisovat to, co nám přijde na mysl, a vznikne literatura... Nepřemejšlím. Zapisuju to, co se mi vymyslí samo. Kdybych přemejšlel, vznikly by možná věty daleko duchaplnější - taky už jsem takové napsal, ale dneska jsem se stal pouze zapisovatelem okamžitých myšlenek.*“<sup>12</sup>

Byla-li poezie před Suchým plná rádoby hlubokých myšlenek, závažných témat a pateticky vyslovovaného optimismu, rozbíjely Suchého písně tento model zvláštním typem humorně groteskních blues. Suchý

<sup>12</sup> tamtéž, str. 31.

začal v polovině 50. let (1956) zpívat o životních outsidersch a skládal jakési bluesové zvířecí bajky (o malém blbém psíčkovi, malém kotěti, o zmoklé slepici, starém oslovi, bílé myšce; o marnivé sestřenici, o vyšinutém trpaslíkovi, o lidech z nejsmutnějšího varieté, o mladém sebevrahovi, o staré barové lavici, o osklivé neděli); vrcholným humorným, ovšem černohumorným číslem bylo blues o černém nebožtíku, představeném právě v jeho opuštěnosti a osamělosti jako nejšťastnější osoba.

V těchto bluesových textech převažuje černo-bílá valerizace a také kombinace obou těchto barev - šedá. Ta evokuje smutnou, „bluesovou“ náladu:

„... Když časně zrána / Potkal jsem pána / Cizího pána v šedém kabátě // Snad z baru vyhnalo ho smutné blues / Tím smutnější čím více pil / ... Leč ten pán cizí / V mlze mi mizí / A jde a jde a nemá klid“ (Ranní blues)

„Šedivý činžák sotva stojí / A v suterénu - můj ty světe! / V prostře-dí v němž se člověk bojí / Je nejsmutnější / Varieté...“ (Nejsmutnější varieté)

„Když jsem šel deštivou ulicí / Potkal jsem šedivou slepici / Byla zmoklá / Občas kvokla / Na můj deštník pohled dlouhý / Plný touhy posla-la // „ (Blues o zmoklé slepici)

Symptomatickým textem, v němž se toto vše koncentruje, je *Šedé blues*: „Mé blues je šedé jak cesta / Která nevede nikam / šedé blues / Pitomé šedé blues / Je den ode dne šedší...“

Postupně se Suchého písničky rozjasňovaly a vybarvovaly. Bílá, černá a šedá ustupovaly především červené a jejím odstínům (růžové apod.). Podle Kandinského je to barva síly, energie, intenzity, sebejistoty, cílevědomosti, rozhodnosti i „[halasného] triumfování“<sup>13</sup>. Kandinsky mluví v souvislosti s ní o „žhavém kolotání“, o její velké živosti, neklidu. Suchého písničky z přelomu 50. a 60. let a let šedesátých byly takové. Proto tolik oslovily především mladou generaci. Nebyla to již svazácká budovatelská mládež, ale taková, která spíše než budovat chtěla přirozeně žít, bavit se, zpívat a poslouchat písničky, smát se, milovat...

„Hoši a děvčata / Pěstujte kotata / Země je kulatá / Místa je tu dost / Kotě je solidní / Nervy vám uklidní / Nebuďte nevlidní / Hned vás přejde zlost...“ se zpívalo v písni *Malé kotě*. [Uvědomělé posluchačky tehdy rozčiloval začátek této programově neangažované písně, zvláš-

13 W. Kandinsky, 1998, str. 78-79.





**Jiří Suchý  
ve filmu  
Zločin  
v šantánu  
(r. Jiří  
Menzel,  
1968)**

foto: archiv

tě dva verše *Nehas co tě / ne-pá - nepáli.*)

Z barevných básní připomeňme: *Študent s rudýma ušima, Růžovou pentli měla jsem, Jsem holka barevná*; zvláště pak *Zčervená* s refrénovou pointou „*Ze všech nejvíc / Se mi líbí / Že je tak červená*“ (rozuměj cudně zamilovaná), a snad přímo programová píseň *Mám rád všechno co se červená* (cihlu, tvář, „*Sluníčko a sedm teček / Ba dokonce jsem si je vzal / Za vzor za vzor za vzoreček „, „I z růže květ / To všechno pro mne znamená / Že nezešedne svět*“).

Svět a život se jevil pestrý a barevný „*jako barvy kravat*“ (*Do vody hozen*). Řada textů opěvovala malířství, lásku dívky a malíře, jehož život byl podle písně *Potkala jsem se s malířem* jistě pestřejší než jeho vlastní paleta.

V průběhu 60. let dostávalo barevné kolotání přidech grotesky absurdní. Nikdy však u Suchého a jeho spoluautora J. Šlitra nesklouzlo ani do absurdity bezvýchodné, totální, ani do druhého extrému, v němž se ocitla většina tehdejší písňové produkce a v němž uvízla i většina někdejších pěveckých hvězd *Semaforu* - do sentimentální komerce. Suchého opět zachránil především smysl pro humor, který - nejspíš právem - sám vícekrát označil za hlavní kvalitu své tvorby a příčinu toho, že jeho texty zůstaly živé i poté, co se změnila hudební móda. (Pro tvorbu Suchého a Šlitra z období, které sledujeme, to

byl swing, jazz, rokenrol, beat, country.)

Vrcholným textem, v němž se prolнула ona plápolající vášeň (zvláště milostná či chlapsky dobovatelská) s groteskní ironií v závěru, je text *Ďábel z Vinohrad*, který napsal Suchý pro J. Šlitru: „*Mějte se dámy dnes / Předě mnou na pozoru / Se mnou si není / Radno hrát / Plá ve mně vášní běs / Mám v srdci tolik vzdoru / Vždyť jsem ten nespoutaný / Ďábel z Vinohrad... Jen jednou to jsem klopýt / Měla prý v těle čest / A nedala se opít / A nedala se svést / A já se slzou v oku / Tu dívku mladíčkou / Ten večer u Šenfloků / jsem probod vidličkou...*“

Desakralizace tématu v literatuře za socialismu tak preferovaného, a zároveň i groteskní parodie socialistického vulgárně materialistického ideálu dosáhla vrcholu v hravě absurdním textu, v němž oba semaforští autoři otextovali jídelní lístek. Zvláště dvojverší Šlitrova tu měla patřičný groteskní, nelyrický drive: „*uzený na hráchu / střelil jsem s ním na bráchu / romadúr pro madame Pompadúr...*“ (*Co jsem měl dnes k obědu*).

Humor těchto textů byl úzce vázán právě na poetiku poezie písňové. V rozhovoru s K. Hviždálou zdůraznil J. Suchý, že specifická poezie písňového textu - ve srovnání s poezií určenou ke čtení - je založena mj. na výrazném nápadu, na větší koncentraci, na výrazném verši, který zní v uších a který se několikrát opakuje. Tyto vlastnosti má slogan. I ten se u Suchého vyvíjel. V každé vývojové fázi to byl slogan určité barevné tóniny a vždy humorně groteskního či absurdně černohumorného charakteru.

V prvním předsemaforském a raně semaforškém „černo-bílém a šedém“ bluesovém období psal Suchý písňové příběhy o hrdinech pro svou dobu atypických (viz výše). Tyto příběhy, začínající dosti katastroficky (posuzováno z hlediska hrdiny textu: pokus o sebevraždu, zlomená ruka tetičky, sežehnuté lokny vlasů, opilá bílá myška apod.) končí většinou tragikomicky, ironicky, „optimisticky“. Čerň, šed' ustupuje bílé, „nicotě možností“, „tichu zrození“. „... *Jednou vlasy seže-hla si / Tím pádem je konec krásy ... / O vlasy už nestará se / A diví se světa kráse / Vidí plno jiných věcí / A to za to stojí přeci ...*“ (*Marnivá sestřenice*).

Snad nejpriznáčnějším textem této „ironicky epické doby“ jsou *Léta dozrávání*. Groteskní variace pokusů o sebevraždu pointované s pomocí parodie červenoknihovnických frází (polibky s chutí cukrkandle, pro tu co měla oči jako mandle, apod.) a groteskních rýmových dvojic: „... *Až jednou Lehl jsem si na koleje / Neb jsem měl v duši zas nějaký zmatek / Ležel jsem dlouho vlak však stále nejel / A pražce tlačily mne do lopa-*



**tek** / *Dobytčí vlak do městských jatek* / měl ukončit mé trápení / Byl všední den - a přece **svátek**: / *Dobytčí vlak měl zpoždění* /

Čekal jsem zdali přítel se mi zjeví / Aby mne vyrval smrti ze **klína** /  
Nejde a nejde Asi o tom neví / Tak jsem se zved a šel jsem do **kina**..."

Totální groteskně humorná desakralizace velkého tématu. Rovněž slogan měl podobu pointy příběhu se závažným tématem, sníženého však na trivialitu (místo sebevraždy jsem šel do kina). V barevném (červeném) období je v centru Suchého zájmu láska muže a ženy, ironicko-humorná adorace ženy v intencích surrealistického principu obraznosti. Oproti Nezvalovi, který ho nejvíce inspiroval, je Suchého novum v humorné grotesknosti obrazů, jež ovšem nepostrádá „obdivné pravdivosti“. V *Ženě ve středu* je žena metaforickým obrazem „román v prvotřídní kůži / kterému sem tam chybí list“, žena je botou, krajícem, notou, zajícem, štikou, hlubinou, klikou, mašinou... (přírodně podle příslušného kontextu). Adorační princip vrcholí v *Motýlovi*, kdy zamilovaný lyrický subjekt písně proměněný v motýla touží - omámen vůní šeříku - psát verše tužkou na obočí. Slogan tu bere na sebe groteskně humornou podobu surrealismem inspirované metaforiky.

Pozdní období - černohumorné - nezčernalo do nicoty mrtvé a beznadějně prázdné (podle Kandinského), ale naopak jím vyvrcholilo groteskně humorné ladění předcházejících tvůrčích let. Hravá jazyková ekvilibristika raných textů, slovní hříčky, kalambúry, „sekaná“ slova, inspirovaná spíše poetismem, „zesurrealističtěla“ do podoby černé grotesky, „dábelsky“ či absurdně i satiricky provokativní: „*Sádlo na chleba / Do vlasů kvítí / Víc už netřeba / Může se jít / Tam kam půjdeme / Mít se budeme / Jednou zas báječně / Jako prase / V žitě má se / Víc už netřeba...*“ (*Sádlo na chleba*); „... V zoologické zahradě / Zahradě zahradě / Nehladte lva po bradě / Ukousne vám prst / Prst prst prst...“; „*Máme rádi zvířata / Zvířata zvířata / Protože jsou chlupatá / A mají hebkou srst / (Například ježek)*“ (*Máme rádi zvířata*).

Svět Suchému i trochu zmodral a trochu se i potrhál, tak jako „modrý tričko námořníka“ se proměnilo v „tričko trosečníka“. Stále to však je pro Suchého „*tričko kavalíra / Kterej v tričku / Za písničku / Nam dvě pětky / Dal*“ (*Modrý tričko*).

Do Suchého písní se vrací příběh. Není již posmutnělý, melancholický, bluesový. Je groteskně výsměšný, ať už to je příběh o třech tetách, které pijí rum, whisky se sodou i bez a v kombiné vytrubují jazz; či o panu vrchním, který pro zasmání nosil máslo na hlavě (*Tragédie s máslem*). Slogan má opět podobu absurdní pointy příběhu. Absurdními hrdiny těchto příběhů se stával v závěru 60. let jejich

interpret J. Šlitr, jemuž je Suchý „šil na míru“ (*Ňábel z Vínograd, Obhajoba* ad.). Velmi příznačná je zejména *Obhajoba*, jejíž pointa groteskně zvýznamňuje (a nad advokátský stav povyšuje) funkci komika z divadla malých forem. V konfrontaci světa uměleckého a neuměleckého se Suchý staví na stranu autonomnosti umění. Umění komiky: *Porota pak / Řekla sborem / Obháje je nešika / Do divadla / Malých forem / Ať jde dělat / Komika*.

Smrtí komika Šlitra (1969) se uzavřela nejvýznamnější éra divadla *Semafor* - divadla písniček a humoru. Divadla, jež nemohlo nebýt, neboť - máme-li se vrátit k Mukařovskému, citovanému na začátku této stati - „*vyplyvalo nutně... z imanentní vývojové tendence*“, jež naplnila „*imanentní řád české poezie*“.

Nebyl to ovšem jen imanentní řád české poezie. Byl to imanentní řád poezie světové. Básně se v šedesátých, ale už v padesátých letech psaly ne už proto, aby se četly, ale hlavně aby se recitovaly a zpívaly. Básník se sám často stával přednášečem či zpěvákem. Individuální čtenář se proměnil v kolektivního, ba přímo masového (až mnohatisícového) posluchače. Poezie se stávala fónickou. Vnímána byla především sluchem, doprovázena nezřídka hudebním (většinou strunným) nástrojem, pokud si nevystačila s pouhým lidským hlasem. Vlastně se navracela ke své podstatě (především lyrické, zčásti však i epické, příběhové). V duchu názoru P. Eluarda, že „*poezie je řeč, která zpívá*“, stávali se poeti těchto let básníky mluvené či zpívané řeči. Básník a písničkář Jan Vodňanský nazval později své předčasné paměti velmi příznačně *Zpívající memoáry*<sup>14</sup>. V již vícekrát zmiňované knize - rozhovoru K. Hviždaly s J. Suchým tento významný autor písňových textů uvedl, jak musel hledět při jejich psaní na notaci písničky, na délku not, na její rytmus, dokonce i na zvláštnosti zpěvu i fyziologických potřeb konkrétních zpěváků, aby správně umístil přízvuky, délky, rozložení a druh hlásek apod.

Na dva jiné podstatné rysy poezie určené ke zpěvu upozornil např. i další významný písničkář konce 60. let a let následujících Vladimír Merta v knize *Zpívaná poezie*<sup>15</sup>. Předně na to, že „*text není jediným nositelem pravdivé výpovědi*“, že „*za ním stojí zpěvácká osobnost*“. A za druhé správně vyzdvihl úlohu publika, bez něhož nemůže písničkář - na rozdíl od básníka - existovat. To však naši i světoví písničkáři dobře znali a vědomě usilovali o to, aby byli - řečeno s K. Krylem - „*zname-*

14 J. Vodňanský: *Zpívající memoáry aneb Když archiv zakuká*. Praha: Brázda, 1992.

15 V. Merta: *Zpívaná poezie*. Praha: Panton, 1990, str. 17.





**„... text není  
jediným nositelem  
pravdivé výpovědi.  
Za ním stojí  
zpěvácká  
osobnost...“  
(Vladimír Mišík,  
60. léta)**

foto: Pavel Vácha

*ním doby*“. To byla jejich základní ctižádost. Chce-li dnes někdo bagatelizovat právě tuto podstatnou kvalitu jejich tvorby, počíná si ahistoricky - jako J. S. Machar před sto lety při hodnocení písňové poezie V. Hála (jak jsme si připomněli výše statí J. Mukařovského). Tento typ poezie jistě nebyl v oněch letech jediný; bezpochyby však byl jedním z nejrozšířenějších, nejvýznamnějších a nejvlivnějších.

Tato proměna poezie, resp. rozšíření poezie fónické, orální, slyšitelné... souvisela s všeobecným obratem k mluvené řeči a komunikaci. Ponechme stranou „doprovodné“, pro posluchače a vlastně i diváka důležité prostředky jako gestikulace, akce, zvuky, hluky, křik i ticho, světelné efekty apod., a zaměřme se na to, co ještě v 60. letech bylo - na rozdíl od dneška - podstatné: hlas a slovo. Většinou šlo o hlas a slovo básníka, textaře, recitátora, zpěváka, hráče na kytaru, basu apod. v jedné osobě.

Místem, kde zněla taková poezie, byla u nás divadélka malých forem, divadla či vinárny, kluby poezie. Velmi výstižně označil tuto poezii M. Otruba jako „poezii - zvuk“, jako „orální komunikaci básnického díla“<sup>16</sup>. Mluvený projev, lidský hlas se svou intonací, timbrem, tempem apod., popřípadě podepřený starou, oprýskanou, neelektrickou kytarou, se stal „*nositelem básnického sdělení*“. Byla to doba, kdy vrcholila důvěra v básnické slovo a většinou i v básníkův hlas, který je pre-

<sup>16</sup> M. Otruba: „Ohlédnutí historické“, in *České divadlo 10 - Ano, slyšet se navzájem*. Praha: Divadelní ústav, 1985, str. 94 - 104.

zentoval a interpretoval. Lyrický hrdina básně bral na sebe i přímou fyzickou podobu často samotného autora - nikoliv jen verbálně auto-stylizační masku. Posluchači poezie znali svého básníka podle jeho hlasu, zpěvu, nezaměnitelného osobního projevu. Právě to - a samozřejmě i to, co zpíval či recitoval - bylo to nejdůležitější. Na rozdíl od populárních pěveckých hvězd tu nerozhodoval vnější vzhled, technická dokonalost zpěvu, recitace či hudebního doprovodu, nýbrž osobitost, originalita, nezaměnitelnost, autenticita projevu a tématu; přesvědčivě to dokládají dva z největších zjevů české písničkové scény tohoto období, J. Suchý a K. Kryl.

Chtít od těchto se svým časem a se svým publikem spjatých textů vlastnosti hodnot nadčasových či dokonce věčných je neadekvátní přístup k tomuto žánru. Jestliže písňové texty Suchého a Kryla neshořely s odezněním jejich doby jako věchýtek slámy, jestliže vešly do uší, paměti a hlasivek generací mladších, než pro které byly napsány a jimž byly původně zpívány, znamená to, že obsahují i ingredience, vitamíny a živiny, které potřebuje nejen člověk včerejší, ale i dnešní (a snad i zítřejší). Ty texty si žijí svým vlastním životem [většina nejslavnějších písní z Krylovy desky *Bratříčku, zavírej vrátka*, vydané v pohnutém jaru 1969 a promlouvající aktuálně k oné situaci, byla napsána před srpnem r. 1968] a podávají důkaz o tom, že šedesátá léta lze bez ironie označit za zlatá léta poezie. Zda to bylo poslední velké desetiletí básnictví, ukáže příští tisíciletí.



## ZATÝKÁNÍ KOSMICKÉHO PRACHU

**J**e řada autorů, kteří se po dlouhé (dvacetileté, čtyřicetileté) odmlce dnes vracejí do literatury. Co si ale počít s těmi, kteří do ní ani nestačili, nesměli vstoupit? – a kteří do ní dnes sami vstoupit nemohou...

Název naší studie – vypracované nad laskavě nám Zdeňkem Rotreklem zapůjčenou pozůstalostí jeho přítele a básnického druhu **Vladimíra Bařiny** (1923 – 1986) - jsme nezvolili náhodou: Kosmický prach nám (v intencích básnickových) symbolizuje ono nehmatné, nehmotné a neuchopitelné, co hovoří přes básníka, za básníka a po básníkovi. Žijícím – slovy Rotreklovými - „v prostoru několikanásobné kulturní diskontinuity“, kterou se jeho veršům nepodařilo fyzicky prorazit, překonat.

Nahodilý jistě není ani název rukopisného konvolutu Bařinových básní: *Staré domy*. Tak se totiž původně měla jmenovat autorem uspořádaná sbírka. Staré domy, stará bydliště, stará přátelství. Antikvovanost schraňující z minulosti to podstatné (a tedy životaschopné). Mimo jiné též z předchozího vývoje naší poezie. Jak ostatně praví jeden z klíčových Bařinových veršů z básně *Variace*, která dala jméno zatím jedinému – ovšem až posmrtně (pěčí A. Muzikářové a V. Kratochvíla) vydanému – souboru Bařinovy poezie: „*Neumíš zapomínat*“ (citováno z rukopisu).

Staré domy namísto starých žen, starých lidí. Věci, děje, zdi. Otisky těch, kteří tu procházeli, procházejí, budou procházet. A budou se ztrácet.

Mnoho je způsobů, jimiž lze „punkevního“ básníka, básníka zatím téměř cele ponořeného do hlubiny zapomnění, představit veřejnosti. Aniž tvrdím, že je jediným možným, volím odstínění B. poezie podle záběru tematického, v němž nejlépe vyniknou látkové zdroje autorovy i okruhy problémů, jimiž se zabýval.

Do prvního z oddílů bychom tak mohli zařadit reflexe místní a krajinné. Mezi nimi náleží podstatné místo těm, které se zaobírají Brnem: od lyrismu *Melancholických procházek* přes poetiku *Skupiny 42* (za výrazného vlivu Halasova) až po obrazy takořka surreálné. Od lyrismu po jeho zpochybnění v metafoře záměrně odpoetizované: „*Smrkance bílých kaštanů/se roztékaly zvolna./Vesnická dechovka/roztřískala náves* (citováno z rukopisu).“ Když právě taková metafora míří ke

smyslu skrytému za obrazem. Rozeklání Bařinových motivů mezi chrámy a hospody se pak jeví být zástupkou dichotomie uvnitř celé jeho tvůrčí bytosti, uvnitř [jeho] světa nejen uměleckého.

Brno jako záchytný bod, k němuž se směřuje. Jako bod, z něž se směřuje. Třebas na jih, do krajiny táhlého smutku a soupřítomné minulosti, do krajiny velmi ostře viděné v souvislostech časoprostorových: „*Někteří stále/jen stále přestupují/a stále hledají,/hledají marně/minulé krajiny./Ale do současné/už všechny vlaky/dávno odjely*“ (citováno z rukopisu).

Na jihozápad od Brna jsou Oslavany (v básni *Setkání v Oslavanech* v nich Bařina nalézá „*Strážné růže májové*“ – citováno podle rukopisu), nebo Ivančice – Ivančice dlouholetého přežívání kdesi na okraji společenského zájmu jako učitel na středním odborném učilišti, ale také Ivančice dlouholetých a pevných přátel – jistot nejistého času.

- Který se promítá také do Bařinových krajinných vizí: z nich patří k nejpůsobivějším jeho krajiny bez lidí, s ději ukrytými ve věcech a za nimi, s tajemstvím číhajícím kdesi za obzorem (*Nedělní odpoledne*). Bařinův verš se v nich nadobytě dynamizuje sepětím protikladů – ilustrujících pohyb po souřadnici prostoru a času: „*Rakév nočního rána byla otevřená/Do řady se stavěly topoly mraků*“ (citováno podle rukopisu).

Nad popisností (přítomnou tam, kde B. není mocen synekdochického výběru nebo metaforické zkratky) a křečovitostí gesta (rozmáchlého příliš; tak, že surreální humor přesmykne do trapnosti) vítězí Vladimír Bařina tehdy, nevyrábí-li poezii, ale jen – bez zjevně přítomné vůle tvárné – řadí fakta zdánlivě spolu nesouvisející (kdyžtě už v samotné jich prezentaci a způsobu seřazení je přítomno hodnocení): „*Na zámek jezdíval/Tomáš Masaryk./Nic po něm nezbylo./V parku se popásaly/opuštěné laně*“ (citováno z rukopisu). – V básni *Židlochovice* však každý z těchto faktů – odrazem od skutečnosti jimi společně vytvořené – nabývá také an sich nového významu.

Básně obsahující Bařinovy dějinné reflexe bychom mohli shrnout pod společný název: Noc. Noc po okraj naplněná tmou. Čas nebezpečí a ohrožení, čas, v němž vycházejí na lov dravci. Noc ztrácejících se cest. Ale také: noc temná proto, aby byly vidět hvězdy.

Nejistota a úzkost jsou erbovními vlastnostmi, jimiž přežívá atmosféra konce války do doby poválečné: „*Je všude ticho,/vyčkávané ticho/a nikdo neví,/co má vlastně dělat,/jak se má chovat,/když skončila válka;“ „jak znám, jak znám tu úzkost/před nikým, tu úzkost stále k pláči*“ (citováno z rukopisu). Nejistota a úzkost z dějinného pohybu,





**„Tíše, leč  
neúnavně mě  
nyní vyhledává  
Bůh...“**

**Vladimír  
Bařina**

foto: Zdeněk Rotrekil

kteřý nad ději prostě lidskými sklenul klec ideologií. Jenomže tyto ideologie, rozdrobeny do svého každodenního přežívání, zdají se nakonec malichernými a trapnými (byť kvůli tomu ještě nepřestanou být nebezpečnými).

Dějiny v jazyce a dějiny jazyka – jazyka politického kalkulu, jazyka (pa)vědy, ale také jazyka bytujícího kdesi na pavlači soukromých radostí (*Scény*). A tedy jazyka rytmovaného střídáním faktů, promluv, všedního se svátečním, malého s domněle velkým (*Zátopek, Zátopek, Zátopek!*), pojmenování přímého (místy naturalisticky vostřené) s pojmenováním obrazným (a poetizujícím). Kolik jen zde gest záměrně přepjatých a skandalizujících předmět, na něž jimi ukazováno, kolik gest mísících intelektuální s notně pokleslým (*Návštěva*)!

Na straně jedné tu stojí nalézání souvislostí elipsou: „*Tanky byly oblepeny/vytrhanými listy/z Kafkova Procesu;*“ „*častušky vítězství/vystupovaly hrůzou/z Goyových obrazů vražd*“ (citováno z rukopisu). Na straně druhé tu kulturní aluze otevírají Bařinův text dourčení prostřednictvím textů dalších, a ne jen literárních (silové pole dějin se tu prostupuje se silovým polem kultury).

Zaslechneme zde ozvy poetiky halasovské i existenciální rozpětí Ortenovo: „*Padalo listí bez přestání/a houstla rez po siré zemi./Jak hryzat žal? Již nechce se mi/dál měnit dálky v kamení;*“ „*Za prázdno, dál, už bez paměti...*“ (citováno z rukopisu).

„*V Anglii/Ivan Blatný/v zahradách Clayburry Hall/zkoumá tmavé stro-my,/ve kterých číhá smrt*“ (citováno z rukopisu). – pozdější Blatného

poezii je blízká např. Bařinova falešná etymologie „*Marxisté tvrdošijně/zkouvají Mars*“ (citováno z rukopisu) - , v níž je ovšem nutno rozkrýt i souvislosti metonymické: Mars je rudá planeta, planeta boha války...

Až do konce života zůstává Vladimír Bařina básníkem s dějinami velmi úzce spjatým; aby tyto dějiny posléze přepodstatnil do uměleckého tvaru, který v aktuálním a zdánlivě nahodilém odrazí podstatné a trvající. Tak jedna z posledních jeho básní – datovaná 12. 5. 1986 – nese název *Černobyl...*

Lidská existence – zachycená ve svých uzlových bodech v oddíle *Odpovědi* – se ovšemže neodehrává ve vzduchoprázdnu. Proto také blízkost mnohých zde obsažených textů textům z oddílu předchozího, proto jejich blízkost pracem ze „stalinské epochy“ Zbyňka Havlíčka: „*Střeva vnitřností/se rozlézala po stole/Dívky je shazovaly/do bílých kbelíků*“ (citováno z rukopisu).

Patrně zárodkem další básnické sbírky, již nebylo dopřáno dorůsti až k definitivnímu tvaru, je cyklus několika holanovských básní („*A přesto/naprasklé svědomí/dovoluje vpřed/i když jen konec by byl jistým začátkem*“ – citováno z rukopisu), které nikoli náhodou vznikají na samém konci let šedesátých (jedna z nich je dedikována Janu Palachovi).

Bylo tu už hovořeno o Ivanu Blatném, o kterém bude řeč i nadále. Právě jeho jméno mohlo by padnout v souvislosti s působivě vykresleným protikladem mezi časem minulým a časem přítomným. Je-li však Blatný básníkem spíše nostalgicky vzpomínajícím a projektujícím do přítomnosti (vzpomínkou) minulost, je Bařina vždy hořce vědoucím o přítomném (i v tom minulém): „*Brňáci jezdívali/sledovat Šindeláře/ve vídeňském Rapidu./Zatím tu jezdíme/na bramborové brigády/do Osové Bitýšky*“ (citováno z rukopisu). Bařina je zkrátka satyrik!

Než půjdeme dále, mohli bychom ještě pohovořit o nezřetelných hranicích mezi jednotlivými oddíly, jednotlivými tematickými záběry. Týž text by klidně mohl patřit do několika z nich. Například onen, v němž existenciální notou zaznívá brněnská městská scenerie, ukotvená v konkrétním čase: „*a ty jdeš, jediný živý./čerstvým hrobem ulice*“ (citováno z rukopisu). – A báseň doznává i svého vysvětlení, které není bez vztahu k názvu Bařinou chystané sbírky: „*Všichni se zasuli/do svých prázdných domů*“ (citováno podle rukopisu).

Se zniterněním poezie a postupným prohlubováním kladených otázek dospíváme od povrchu (těch hospod) přes nejasné tušení („*ještě je den ve kterém zemřeme*“ – citováno podle rukopisu) až k jasnému a kon-



krétnímu poznání: „*Tiše, leč neúnavně/mě nyní vyhledává Bůh... A ráno, když vzhlednu/ze svého okna smrti,/tuším, jak na mne čeká/ve větvích bdělých stromů*“ (citováno z rukopisu).

Řazení do námi vymezených oddílů skrývá vedle faktu, že poněkud „ukrajuje“ ze smyslu básně, interpretuje ji určitým způsobem a zdůrazňuje vždy jeden z rozměrů, také další nebezpečí: neumožňuje plně postihnout básníkův vývoj a proměny jeho poetiky. Nutí zřít synchronně to, co vznikalo po určitou dobu a postupně navazovalo na rozličné vnitřní a vnější podněty. (V této souvislosti nutno zmínit také ojedinělý B. pokus o tvorbu pro děti, báseň *A to sluníčko*; ta má význam spíše dokumentární než jako doklad autorových kvalit.)

Budiž zde na omluvu řečeno, že datace Bařinových básní je známa u mizivého procenta z nich. A že postihnout tento vývoj, jdoucí od rané lyriky poválečné (blízké poetice prvních dvou knih Ivana Blatného) až po pozdní poezii z půli let osmdesátých je velmi nesnadné, neboť ne vždy se v ní zachytitelné vnější vlivy musejí krýt s uměleckými směry tehdy panujícími.

Mnozí z básníků blízkých v té či oné době našemu autorovi zde již byli zmíněni. Sluší se jmenovat ještě alespoň Jana Zahradníčka, jehož *Žiznivému létu a Pozdravení slunci* je blízkou například báseň *Žně*; prosta ovšem Zahradníčkovy rytmické přesnosti a vynalézavosti intonační.

Řada básnických osudů byla ostatně Bařinovou poezií tematizována, aby tak tvořila další z jejích možných oddílů: v něm figurují generační druhové Jiří Orten (jehož verše jsou předčítány „černé kočičce“ – citováno z rukopisu) nebo několikrát již zmiňovaný Ivan Blatný. – Málodkdo ví, jak mnoho se Bařina – společně se Z. Rotreklem – podílel na jeho znovuobjevení (a to nejen pro českou literaturu). Tohle však je kapitola, kterou by měl dopsat někdo do tohoto problému zasvěcený, možná právě Zdeněk Rotrekl. Který se ostatně – ještě se společným přítelem Klementem Bochořákem – v Bařinově poezii objevuje také.

Do tematického záběru Bařinovy poezie patří samozřejmě také několikrát již zmiňované Ivančice. Ivančice nejen Anděly Muzikářové a Vladimíra Kratochvíla: „*U řeky nad Rénou,/v níž kdysi dávno/ležel k nepoznání/kamarád Mojmír Kaláb/s roztrhaným hrudníkem,/z něhož strašně trčelo/červené čerstvé maso/a kosti žeber/jak zvířecí čtvrt*“ (citováno podle rukopisu).

Patří sem i plynutí času, patrné ze vzkazu Ivanovi Blatnému (z té korespondence mezi dvěma básníky, mezi dvěma básněmi): „*Kdybyste tudy šel,/marně budete hledat/ten hřbitov v Komárově,/na němž byl kdysi pohřben/Váš Bulhar jménem Pasternak*“ (citováno z rukopisu).

A patří sem také naděje – stojící na této fyzické pomíjivosti, stojící nad ní: „*Nedaleko odtud,/kvetou ještě hroby*“ [citováno podle rukopisu].

Za Ivanem Blatným se Bařina vypravuje až do Anglie, aby nad jeho tehdejší obydlim četl „*přesmutný nápis:/Hope house – Dům naděje*“ [citováno z rukopisu]. Totiž nápis – litotes, nápis – nechtěnou ironií (jde přece o dům pro duševně choré).

Jako by se – v Bařinových „cestovních“ básních – svět uzavíral plností prožitku, a tak jen krávy na ostrově Wightu „*jsou tiché, neboť víc znají,/přežívající svět,/který my marně zkoumáme*“ [citováno z rukopisu]. Jako by mozek byl, jako by vzpomínky byly cestovateli spíše na obtíž: „*...trávu tu spásám/českým koněm hrůzy*“ [citováno z rukopisu]. *Cestovateli, který „dráty... vzpomínek*“ [citováno z rukopisu] přenáší na plátno krajů nově poznávaných ty důvěrně známé; ty, v nichž se jeho soukromý osud odehrával jako synekdocha osudu národní society.

Faktografická přesnost se tu – poněkud paradoxně – stává základem symbolné potence básnických obrazů (jako v básni *Obuv značky Barrow and company*). Faktografická přesnost zároveň se schopností vyjmout z celku takové detaily, které v sobě obsahují symptomatické a jsou zároveň – konotovanými významy – schopny obsáhnout někdejší domácí zkušenost vypovídajícího subjektu. To najmě při vylíčení krajiny americké, za níž se básník posléze vypravil z Anglie.

Aby všude s ním ruku v ruce kráčela rodná sestra básníků *úzkost*; a poznávaná krajina tak nabývala významů existenciálních. Aby na jedné straně sice bolestně zjišťoval svoje ne-ztotožnění s pojednávaným předmětem („*tak příliš patříš/na druhou stranu*“ – citováno z rukopisu), aby však – stejně bolestně – viděl i spojitě („*Hroby jsou všude připraveny/a čerstvě otevřené*“ – citováno z rukopisu).

Abychom poněkud odlehčili vyznění naší studie, připravili jsme na samý její závěr probírku Bařinovou poezií erotickou. Jenomže... Už ve dřevní B. lyrice, rýmované a psané s pozorností věnovanou rytmickému (eufonickému) učlenění básně („*Vylétly kačeny a letí lehkou nocí*“ – citováno podle rukopisu), najdeme převahu skepse a deziluze nad šťastnými konci – v duchu poezie Ortenovy, se zdůrazněním konotací erotických: „*nesmím se bát, není to nic, jen odcházení,/urputná samota, z které se tady vzpínám*“ [citováno podle rukopisu]. Zaznělo-li opět jméno Ortenovo, mělo by nyní – v souvislosti s ním – zaznít také Halasovo: „*Plachty bílého bezu/visí jak řádra/starých žen*“ [citováno z rukopisu].

„*Dívky se vytratily/se svým tajemstvím*“ [citováno z rukopisu]; a věci nabývají vlastností a podob těch, kteří s nimi obcovali: dochází k posu-



nu optiky, který vede ke koncentraci významu a zároveň rozkrytí určitých specifík našeho způsobu vnímání: „*rozcučané*“ je „*oko*“ (citováno z rukopisu) – vlastnost vnímaného předmětu (objektu) se přenáší na předmět vnímající (subjekt).

Což je mimochodem jedna z vlastností nezvalovského surrealismu z časů *Absolutního hrobaře*, toho surrealismu, který si libuje také v hádankách založených na (metonymickém) přeexponování vlastností pojmenovávaného: „*Rozsedliny útroby/čtvrtily maso/na řeznický způsob./Kýty světélkovaly/jak v rentgenové síni./Stěny břicha se třásly/jak rozpáraný kůň./Chystala se jiná vysvětlení/všech nabízených obrazů:/Nahá dívka prosvítla/v nastražené pasti*“ (citováno z rukopisu).

Také v tomto oddílu spájí se přítomné s minulým, naděje s rezignací, osobní s dějinným, čas člověka s časem přírody (v našem případě denním i ročním současně): „*Náhle se připozdilo. Je zima//zima již na všechno, co ukryváme*“ (citováno z rukopisu). Přírodní s lidským se navzájem osvětlují a zrcadlí v mnohosti významových oscilací – a nelze říci, která z rovin v dané chvíli natolik dominuje, aby potlačovala platnost té druhé (*Pšenice přede žněmi*).

Nedočkáme se tedy úlevného spočinutí – básníková erotika zůstává napjata mezi křehkou touhu po splynutí a příliš přítomné *maso*. A básník sám? – bývá více věrojatný ve skepsi než ve svém přítakání – nadmíru popisném, notně rozvleklém a věru málo básnickém (*Obklopila mě svýma očima*).

„*Stále postával./jenom jít, nechcípnout-*“ (citováno z rukopisu) – nakonec ale i to nekaširované vyjádření i ten vulgarismus mají v poezii své místo, jsou-li totiž přesnější a působivější zdobných obrazů.

Za rámec celého souboru Bařinových básní by mohly posloužit texty tematizující autorův pobyt v nemocnici. Básník, konfrontovaný se smrtí druhých i se smrtelností vlastní nepropadá beznaději. Ani ve chvíli, kdy se už sám cítí blízko těm, kteří odcházejí „*vždy bez loučení/spěšně a velmi tiší/do jiné intenzivní péče*“ (citováno podle rukopisu).

A my si náhle uvědomujeme, jakých nových (i když vlastně velmi starých; jenomže dnes až příliš často zapomínaných) významů nabývají básníková slova; abychom jimi zpětně dešifrovali celou jeho tvorbu a její směřování.

A tedy věříme, že nezemřel zcela ten, který nás do jiné intenzivní péče předešel, že neumřela ani jeho poezie. Která by si jistě zasloužila pozornosti čtenářů, svého zpřístupnění jim, svého vydání.

Zdeněk Kožmín

## DOMINANTY HOLANOVY LYRIKY 60. LET

**J**estliže chceme vyznačit průlom Holanovy tvorby do druhé půlky našeho století, brzy zjistíme, že s tradičním popisem proměn tu sotva vystačíme. Čtu-li si dnes své recenze jednotlivých Holanových knížek, uvědomuji si, jak jsem tu nestačil zachytit to obrovské sémantické, jazykové, filosofické bohatství toho, co přinášely sbírky *Na postupu*, *Bolest*, *Na sotnách*, *Asklépiovi kohouta* a dvě části souboru *Propast propasti*. Holan jako by začal číst pravdu člověka a pravdu dějin vědomě od začátku, od prvního písmenka. Je na něm možno přímo studovat onen obrovitý pohyb od válečného vědomí a revolučního vědomí - zkratkovitě řečeno - až po vědomí jakéhosi náhlého prozření do totální demytizace veškerého citění a básnění, ale do demytizace, která neodbytně a po svém zaznamenává zápas o druhou polovinu tohoto věku jako zápas naprosto o všechno. Bylo by možno říci, že 60. léta uvolnila Holanovy síly pro odvahu destrukce celé své dosavadní poezie a její specifické rekonstrukce.

Mluvit o dominantách této dosud jen povrchově zhlédnuté fundamentální přestavby Holanovy lyriky, která ovšem do sebe zahrnuje už i básnickovy epické proměny, znamená hledat i sám nový smysl třeba jen toho, co jsem si kdysi pojmenoval jako anonymizaci postavení člověka ve světě. Ono pojmenování anonymizace totiž postihuje jen zvláštní deperzonalizaci, ale ve skutečnosti onen typ odlidštění jde u Holana až ke stanovení j i n é h o obrysu samotné pozice l i d s k é h o zvládnání celé skutečnosti, řekněme samotné podstaty č l o v ě c k o s t i mýtu a dějin. Holanova lyrika vychází z neúprosného odkrývání tradičních civilizačních kategorií. Právě tuto radikální proměnu nejostřeji signalizuje propojování prahubin lidského světa jako spojení p r o p a s t i s p r o p a s t í. Promítnutí této nové lidské situace do kontextu obraznosti *Žalmů* svědčí o tom, že Holan hledá pro „topografii“ své deskripcie monumentální scénérii. Tato monumentálnost je stále jakoby z rubu všívána do všech anonymizací. Stále je víc vidět do chatrných švů lidského spojení a spojování, ale právě s í l a této chatrnosti stojí v popředí nové Holanovy lyrické pozice jako zvláštní n á ř e k nad člověkem s jeho nezničitelnou v z p ř í č e n o s t í s m y s l u uprostřed všelikého času, času malého i velkého, tvůrčího i bořivého, krás-





**„Jak málo věcí vnáší klid do duše...“ (V. Holan, 60. léta)**

foto: archiv

ného i znetvořeného, pyšného i nebohého. Pokusme se zatím dosadit za anonymnost pojem propastnosti s veškerým rizikem splývání pozitivit i negativit. Dříve než se pokusíme z načrtnutého úhlu o analýzu snad nejtěžšího textu *Soten*, trojdílné *Propasti propasti*, uvedeme jeho „předehru“ *Abysusus abyssum*, otištěnou o 10 stránek před první částí triptychu:

*Jak málo věcí vnáší klid do duše,  
dříve než bude pozdě  
při čase, který přidávaje do kroku  
couvá...*

*Závity pohlavního hada  
svírající míchu tak,  
že i myšlenkám je modro...*

*Strom v ráji byl jen o loket výš,  
ale sám celý ráj byl výš:  
bezedný vrchol...*

Čas této předehry je jakoby klasicky rozvržen do rozpolcené budoucnosti, která je vlastně couváním, aby text mohl přejít do jakéhosi gnó-mického bezčasí pohlaví a poté do dávna mýtu, které trvalo jako bezedný vrchol. Je zřejmé, že budoucí, přítomné a minulé jsou jen tři „propasti“, které si n ě j a k odpovídají. Toto n ě j a k tvoří specifické významové napětí časové dramatickosti už zmíněného triptychu

a zdá se i samotného času posledního období celé Holanovy lyriky.

Tato výstavba ohroženého času, jak může znít jeho prozatímní charakteristika, uchovává jako v uvedené „předeře“ klasickou trojdílnost, ovšem také jako bázi, která bude opět specificky negována.

*Propast propasti I*

*Abychom vyšli z hor a propastí*

*tak urozených -*

*bude nám třeba nalézt věc*

*byť sebevšednější, byť nepatrnou,*

*byť ještě k umenšení...*

*Ale než se tak stane, budeš musít*

*odevzdat daň z pohlaví, daň z hlavy,*

*ty, myšlenko, která ses podjala myšlenky*

*při ničivosti rozkoše!*

Na počátku analyzování tohoto textu si všimněme charakteru podmínek či pouhých spojitostí mezi jednotlivými ději a smyslu dějů samotných. První dva verše nekonstatují smysl vyjít z hor a propastí jako nějaký verdikt, ale stanovují pouze, čeho k tomu bude třeba. Tím je celá báseň posunuta téměř do praktické instrumentality: stanoví, j a k máme postupovat. Je použito obratu bude nám třeba ve zvláštní gnómičké obecnosti. Sama podmíněnost je ovšem významná tím, že je deklarována jako něco všedního, malého, pokud možno co nejmenšího. Je tu nápadný kontrast mezi velikostí hor a propastí a malostí zvláštního „povolení“ z té posvátné velikosti vystoupit. Sugeruje to cosi pohádkového, bájeslovného, co musí být nalezeno, ale sama povinnost věc nalézt není jasně určena.

Druhá sloka je ovšem časovým podmíněním celého našeho konání: je třeba nejprve zaplatit daň. Tady už je vysloven verdikt nutné posloupnosti: ta nejmenší věc se najednou octne pod zvláštní hrozbou velmi náročné podmínky sine qua non. Pohádkový rámeček funguje dál: dokud neprojdeš zkouškou, nemůžeš vejít. Ale zároveň to je formulováno jako hádankovitá etymologická slovní hříčka: daň z pohlaví a daň z hlavy. A všecko je adresováno myšlence, která se p o d j a l a myšlenky při ničivosti rozkoše.

Chceme-li stanovit zcela schematicky onu propast, která se tu spojuje s jinou propastí, pak je to propast myšlenky a propast rozkoše, kdy rozkoš vlastně zároveň myšlenku spolutvoří a ničí. Holan tu nahlíží do nezničitelného mýtu rozkoše, která se jakoby tvoří vždy od ničeho, která má svou vlastní sílu shlížet se znovu a znovu sama v sobě.

Také druhá část triptychu chce vstoupit do kontextu rozkoše a její zakletosti:



*Propast propasti II**To zde je poušť... Její**neporušenost, a tedy panenství...**Jediná zeď se u ní naklání,**aby padla nebo přihlížela, zda ještě za života smrti**je země přijímána ustavičným rozením...**Nejde jen o milence, ale jistěže**jejich nepodobnost bytostně umenšuje**přístup odstupu...*

Sémantická výstavba je tu uváděna do pohybu na rozdíl od první části triptychu jakoby opačnou silou: silou rovin s nehybností panenství, neporušenosti. Prézentnost je tu nesena čekáním, aby vyšlo najevo, zda ještě za života smrti je země přijímána ustavičným rozením. Ta nehybnost tu je kosmické dimenze, je vázána na sílu rození navzdory životu smrti. Rozvíjí se zápas o samu další genezi něčeho proti ničemu. Je nastolena situace zmenšujícího se odstupu svázaná s nepodobností milenců. Sémantika je zde nesena nehybností až do jakési absolutní divergence všeho.

Obraz zdí na poušti tu je svědectvím konce i koncem samým. Divergence směřuje k nespojitelnosti, ale sama nespojitelnost je odsunuta do vlastního pohybu osudu. Ustavičné rození je tu položeno jako otazník nad dalším osudem země, který je jakoby stále umenšován až k nicotě totálního rozestupu. Není důležité, zda zeď padne nebo bude svědkem. Sama se naklání do nicoty. Milenci tu jsou vlastně už pohlceni tím očekávaným koncem. Všecko smysluplné se stále víc umenšuje. Ono bytostné umenšování je ostatně jen pokračováním onoho umenšování z první části triptychu, kde se umenšovalo ovšem jakoby v opačném směru pohybu možného nalezení něčeho, co může ještě všecko zachránit. Tady šlo ovšem ještě o daň, která má být zaplacená. Avšak už samo zaplacení daně bylo stanoveno jako nesplnitelná podmínka. Už tady umenšování směřovalo k samotnému vytěsnění konečné možnosti. Obě části triptychu při obrácené polaritě směřují k nicotě, ke zničení rozkoše, ke zničení jakéholiv možného naplňování smyslu. Přitom v obou částech triptychu je tato destrukce všeho zabrzděna tím, že je ponechána v samotné myšlence, v samotné imaginaci.

A konečně je tato polaritnost vybalancována do virtuózní apokalyptičnosti v závěrečné básni triptychu:

*Propast propasti III**Nic z toho, co by nebylo celou postavou*

*v držení rubáše!...A přece to tuče  
hořící pochodní na okno ženských lázní,  
co bylo navždy ztraceno.  
I chlípnost mrtvých stále ještě  
chce z pekla do pekla...*

Tento závěr triptychu je zdvojený do ironie Holanova závěrečného tvůrčího období i do vizionářství typu Dantovy *Božské komedie*. To navždy ztracené tu bere na sebe podobu drtivé posmrtné metafory a vstupuje tu naplno i do epické dimenze Holanova baladičnosti. Jsme tady zároveň zaklínání i do světa Erbenova.

Bylo by možno dál logicky precizovat směr sémantiky celého triptychu a - troufám si říci - i celé sémantiky pozdní Holanovy poezie. Ne náhodou se posledním dvěma sbírkám ze 70. let (*Předposlední*, verše z let 1968-1971, a *Sbohem?*, verše z let 1972-1977) dostává společného titulu *Propast propasti*.

Ovšem pro pochopení veškeré sémantizace této obraznosti je třeba se ještě soustředit na první část prvního mota ze sbírky *Na sotnách*:  
*... zdi Tvé jsou vždycky přede mnou. (Isaiáš 49, 16 )*

Je myslím užitečné uvést celý kontext, v němž je citovaný 16. verš umístěn. Prorok tu vede při s těmi, kteří vkládají Sionu do úst, že ho Hospodin opustil a že na něj zapomněl. Ale prorok Isaiáš to vyvrací, že na Sion nelze zapomenout a že on na něho nikdy nezapomene:

*Aj, na dlaních vyryl jsem tě, zdi tvé jsou vždycky přede mnou.*

Zdi hradu Sionu jsou tu vyryty na jeho dlaních, takže na ně nikdy nemůže nemyslet. Tedy v tomto kontextu jsou zdi chápány jako něco, nač nelze zapomenout, tedy zdi jako nezapomenutelné útočiště. Ovšem Holan cituje jen druhou část Isaiášových slov, která pak nabývají dalších samostatných významů. V biblickém kontextu mají ovšem sionské zdi především specifický sakrální význam. Chtěl Holan pouhou půlkou citátu připomenout také skrytou sakrální zbyvajíc část?

Ostatně druhý - tentokrát žalmický - citát mluví snad pro to, že celá sbírka *Na sotnách* má vyústovat do zvláštního obrovitého smíření polarit, do dorozumění propasti? Do mohutného hlasu božích kataraktů? Signalizuje Holanova poezie právě ten druhý zamlčený význam Isaiášových slov, když žalmickým citátem jasně akcentuje nezbytnost dorozumívání všech propastných vzdáleností? Ponechme tu tuto otázku otevřenu. Odpověď na ni může být také odpovědí na to, nač první část triptychu vlastně neodpověděla: co je onou nejprostší věcí, která se stále umenšuje a která má být vlastně podmínkou všeho dalšího lidského existování při opuštění života, v němž jsme už zaplatili daň



z pohlaví a daň z hlavy? Anebo dokonce je tím řečeno i to, že ona nachýlená svědčící zed' posléze přece jen nespadne a zahlédne nezničitelný život země navzdory smrti?

To, co se v Holanově poezii jeví jako vymknutá anonymizace, jako podivný blábol potrhaných deníkových záznamů, není současně i jakýmsi enigmaticky zadaným úkolem pro interpretaci celé Holanovy poezie? Není to také Holanův pozitivní „překlad“ jeho negativity a jeho strhující pozornosti k degradované nevyhnutelnosti dějin a k údělu opuštěnosti a samoty? Lze se ptát, není-li tu vlastně nastolena podivuhodná jednota jeho vstupní „jeskyně slov“ a jeho „propasti propasti“, kdy mylný výklad genitivnosti jako přívlastku může přece jen t a k é platit? Jako by se právě v kontextu konce století jevila celá Holanova poezie podivuhodně uzavřená, jako bychom místo obávaného ztroskotání básnické potence měli právě v rukou něco, co by bylo možno nazvat zářivým prstenem propojené celistvosti. Tato zvláštní „opačnost“ pravdy o organickém zrání Holanovy básnické velikosti mě stále víc přitahuje. A když si kladu otázku, zda se Holan právě nepokouší o maximální přesnost své obraznosti, jsem postupně přesvědčován, že mu nejspíš vůbec nešlo o to, aby se vrhal do prázdna absurdní sémantiky.

Petr Kučera

## MALÉ A VELKÉ VĚCI V ČESKÉ A NĚMECKÉ POEZII ŠEDESÁTÝCH LET

**Š**edesátá léta jsou v české literatuře obdobím výrazných proměn poetiky jak prózy a dramatu, tak i poezie. Jde nepochybně o jedno ze „zlatých“ období českého písemnictví. „Zlatost“ šedesátých let je však v porovnání se „zlatostí“ třicátých let dvacátého století nebo devadesátých let devatenáctého století podivuhodná tím, že se zrodila v podmínkách totalitního politického režimu, který svobodu slova vnímá jako vážné ohrožení své podstaty. Je poezie vzniklá v našich specifických politických podmínkách zásadně odlišná od tvorby v jiných zemích? Jsou naše problémy jedinečné? Při hledání odpovědí na podobné otázky se pokusím porovnat některé nové rysy poezie šedesátých let u nás a v německy mluvících zemích.

Západoněmecká, rakouská a německy psaná švýcarská literatura tvoří v šedesátých letech jeden celek. Problémy s omezováním svobody slova stále ještě existují, ale - na rozdíl od kulturní situace východoněmecké - jde převážně o otázky etické (vyrovnávání se s nacistickou minulostí) a estetické (např. spory o to, zda erotické pasáže v prózách G. Grasse mohou kazit německou mládež, je-li moderna mrtva či nikoliv apod.). Situace oficiální kultury ve východním Německu je výrazněji než v Československu poznamenána komunistickým režimem - snad i proto, že sousedství SRN představuje pro NDR mnohem větší nebezpečí: do šuplíku psaná díla lze snáze vydat v západoněmeckých nakladatelstvích, perzekvovaný nebo izolovaný autor se v případě emigrace může okamžitě stát součástí kulturního života SRN.

Ve svobodnějším prostředí západoněmeckém, rakouském a švýcarském také podstatně rychleji dochází k „odproročtění“ role básníka - je soukromou civilní osobou, a to i tehdy, když se svou politickou lyrikou či protestsongy výrazně společensky angažuje.

Německá poezie zůstávala dlouhá desetiletí (zhruba v období 1930 až 1960) v zajetí tradicionalismu, bez těsnějšího kontaktu s proměnami poezie v západní Evropě a v USA. Na počátku šedesátých let toto zpoždění dohání nejprve v kontextu edičním. Za „epo-





**„... a vnoúček  
mýho známýho  
se ptal,  
v svém pátým  
roku jednou  
zvečera,  
jestli to nahoře  
je reklama,  
protože neznal  
vobyčejný  
hvězdy  
(Josef Kainar,  
60. léta)**

foto: Pavel Vácha

chální“ je považována antologie *Museum der modernen Poesie*<sup>1</sup>. V roce 1960 ji vydává básník Hans Magnus Enzensberger a představuje v ní básně z pětatřiceti zemí z období let 1910 až 1945.

Enzensberger se jak ve své vlastní básnické a esejistické tvorbě, tak i ve zmíněné antologii intenzivně zabývá kritickým přehodnocováním odkazu básnické moderny a avantgardy. V básnické sbírce „*blindenschrift*“ (Slepecké písmo) z roku 1964 konkretizuje své přesvědčení o antimimetičnosti jazyka autentické zkušenosti, o jejíž vyjádření usiluje současná poezie, která předpokládá znalost, zároveň však i tvořivé popírání literární tradice. Enzensberger experimentuje s mnoha postupy a prostředky moderny, střídá krajní polohy, uvolněné i pevné formy, ve slovních hříčkách zkoumá procesy rozpadu a depersonalizace jazykových a myšlenkových struktur. V Enzensbergrově motorickém gestu (řeceno termínem Jana Mukařovského)<sup>2</sup> sotva započatý pohyb vzhůru náhle opadá, v syntaxi se uplatňují stále odvážnější elipsy, jejichž funkcí - na rozdíl od tradičního básnictví - není jen stupňování expresivity, ale také signalizace rozpadu a zániku. Nejde přitom již o konstrukci sugestivních a překvapivých analogií se světem mimoumělecké skutečnosti. Rozpadání a zanikání předvádí autor přímo na těle básně.

Vedle „klasiků“ moderny, které německé poezii „objevuje“ Enzensberger ve své antologii (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,

<sup>1</sup> W. Berner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München 1994, s. 435.

<sup>2</sup> J. Mukařovský: *O motorickém dění v poezii*. Praha 1985.

Dámaso Alonso, Julian Tuwim, Giuseppe Ungaretti, César Vallejo aj.), působí inspirativně mladá americká poezie (Allen Ginsberg, William Carlos Williams, Charles Olson, Robert Creeley, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso aj.). Ve svých studiích a esejích se „rap-sodickými“ texty Američanů zabývá básník Walter Höllerer, který v roce 1965 formuluje své *Thesen zum langen Gedicht* (Teze k dlouhé básni). Teze jsou pozoruhodné svou schopností nadhledu a promyšlení obecných problémů (např. vztahů části a celku), které stojí u zrodu některých formálních experimentů. Němečtí básníci upozorňují v šedesátých letech na přílišné zvěcnění a těžkomyslnost společensky kritické lyriky a staví proti ní osvobozující hravost avantgardy - nejvýraznější je tato tendence v dadaistických a surrealistických reminiscencích Hanse Arpa.

Vedle rozvíjení východisek avantgardy jsou nápadnou inovací německy psané poezie šedesátých let netradiční podoby přírodní a metafyzické lyriky. Jde o obecnější tendenci patrnou v obou částech Německa. Západoněmecký básník Günter Eich, po válce usilující o proniknutí k co nejautentičtější skutečnosti, vyslovuje v padesátých letech stále častěji pochybnosti o magické moci poezie. Silící melancholie, např. ve sbírce *Botschaften des Regens* (Vzkazy deště, 1955) je v tvorbě z šedesátých let vystřídána neskrývanou skepsí a rezignací. V básni *Der große Lübbe-See* (Velké Lübbské jezero ze sbírky *Vzkazy deště*) je ještě zřejmé kompoziční a symbolotvorné úsilí: střed textu tvoří obraz holubího oka nesnesitelně upřeného v okamžiku násilné smrti. Nalézání korelátů konotace převážně pro metafyzické zážitky bytí<sup>3</sup>, tíhnutí k symetrii, poodhalování zastřeného smyslu obrazů, to vše ve sbírkách G. Eich a *Zu den Akten* (K aktům, 1964) a *Anlässe und Steingärten* (Podněty a zahrady z kamenů, 1966) ustupuje snaze o co nejpresnější vyjádření úzkostných stavů. Eich se v šedesátých letech postupně oprostuje od poetizačních výrazových prostředků jako jsou rýmy, metrická schémata, atmosféra zázračna apod. Ve své revoltě proti kýčovitému světu vnějškové spořádanosti a s ním spojenému neautentickému prožívání se v enumeracích malých, každodenních a důvěryhodných věcí částečně vrací ke své poetice, již se proslavil těsně po válce<sup>4</sup>. Nevzdává se však své kritiky útěšných klamů a pokračuje v překvapivém odhalování existenciálního náboje paralelně

3 Srov. k tomu O. Knörich, *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Stuttgart 1978, s. 192 n.

4 Blíže k tomu P. Kučera, *Paralely české a německé poezie v období 1945-1948*. In: *Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945-1948*. Praha 1998, s. 268.



rozvíjených, záhy však protínaných světů malých a velkých věcí. Toto protnutí vyjevuje nové možnosti transcendence, jako např. v básni *Tauerntunnel* (Tauruský tunel) ze sbírky *Zu den Akten*:

*Nicht einverstanden  
mit den Zäsuren  
der Schienen und der Beleuchtung,  
der Täuschung,  
die sich ins Freie fortsetzt,  
in Stellwerk  
und Sternenhimmel.  
Trochäen, Reime  
vor ungereimten Zimmern.  
Einmal betroffen  
von der Harmonie  
im Gang der Gestirne,  
überhörst du den Seufzer derer  
die Hungers sterben.*<sup>5</sup>

Do určité míry spřízněná Eichově paralelnímu rozvíjení a náhlému protínání různých poloh je lyrika Vladimíra Holana z šedesátých let. Jak již ve sbírce *Bolest* (1965, básně z let 1949 až 1955), tak ve sbírkách *Na sotnách* (1967, básně z let 1961 až 1965) a *Asklépiovi kohouta* (1970, básně z let 1966 až 1967) znejasňuje Holan v řetězích metafor svůj básnický výraz. „Maximální napětí protilehlých per-

5 G. Eich, *Zu den Akten*. Frankfurt am Main 1964, s. 28. V překladu Michaely Jacobsenové (Günter Eich, Viceméně.

Praha 1987, s. 71):

Nesrozuměn  
s cézurami  
kolejí a osvětlení,  
klamu,  
jenž pokračuje i venku  
v stavědle  
a hvězdném nebi.  
Trocheje, řád  
zaněřádných pokojů.  
Jedinkrát ohromen  
harmonii  
pohybu souhvězdí,  
přeslechněš sten těch,  
kdož umírají hlady.

*spektiv*<sup>6</sup>, vyhrocování rozporů, nemilosrdné odhalování mezerovitosti bytí moderního člověka, drásavý tón lyrického komentáře - to jsou společné rysy básnění Güntera Eichera a Vladimíra Holana, třebaže propasti nejsou u Eichera tak bezedné, rozkoše tak omamně trýznivé a humor tak černý. Nové vidění propojenosti jevů a forem bytí dovádí tyto básníky k rušení tradičního rozlišování věcí malých a velkých. Hledají univerzální hodnoty, jako např. Holan v básni *Radost II* ze sbírky *Asklépiovi kohouta*:

*My, sami před sebou, my, bytosti  
mezi věcmi a tvory!*

*Kdo je tu prostředníkem,  
který by obstál, i když ho  
nikdo nepotřebuje?*

*Snad by to měla být radost  
jako věčné soucítění,  
ale je to právě ona,  
která je nejbytošnější v čase:  
nejpřítomnější, nejsmrtelnější...<sup>7</sup>*

Obtížně sémantizovatelné obrazy v Eichově a Holanově lyrice z šedesátých let, které od jisté fáze rozvíjení obrazné představy již nelze dále sledovat racionálními postupy, upozorňují na nutnost intuitivního vnímání skutečnosti. Eichovo promýšlení přírodních jevů v analogiích s lidskými ději má u Holana paralelu v nalézání analogií procesů duševních a tělesných, lidských a mimolidských, ohraničenosti a přesahování, např. v básni *Doufající* (ze sbírky *Asklépiovi kohouta*):

*Doufající, že věc, kterou nikdo  
nechce, změní své jméno.  
Ale ona, aby byla nejbliž  
těm, kteří ji opustili,  
je stále na cestě, i když  
bez odezvy, kterou nesmí  
zamítnout ... Co jiného je  
víra k neuvěření, nevinnost  
nebo nevěra ženy, která  
se znovu poznává až k panenství?<sup>8</sup>*

V pojetí poezie jako odpoetizovaného, drsného mluvení, ale i řadou

6 Z. Kožmín: *Krajnost Holanovy poezie*. In: *Studie a kritiky*. Praha 1995, s. 177.

7 V. Holan: *Asklépiovi kohouta*. Praha 1970, s. 103.

8 Tamtéž, s. 175.



témat a motivů má k tvorbě Güntera Eicha blízko lyrika východoněmeckého básníka Petera Huchela (jeho druhá sbírka vychází v roce 1963 pouze v SRN, po celá šedesátá léta žije v NDR v izolaci). Zásadní proměny jeho tvorby jsou srovnatelné se změnou poetiky Josefa Kainara. Oba se po druhé světové válce přimkli k mocnému a pevnému ontologickému konceptu východnímu, od poloviny padesátých let však směřují na Západ: Kainar literárně, Huchel navíc také politicky a nakonec i fyzicky (v roce 1971 emigruje do SRN). Ve své lyrice přehodnocuje P. Huchel tradiční přírodní motivy směrem k mnohovýznamovým symbolům tíhy lidské existence a expresionisticky výrazným metaforám, jimiž prozkoumává různé podoby rozpadání lidskosti. Přírodní lyrika ve smyslu deskripce a reflexe mimolidského světa se v jeho tvorbě téměř nevyskytuje. V básni *Unter der Wurzel der Distel* (Pod kořenem bodláku) ze sbírky *Chausseen Chausseen* (Silnice silnice, 1963) reflektuje situaci básnického jazyka, který se stále nabízí k uchopení ve své základní funkci, je však již odpoetizovaný, drsný:

*Unter der Wurzel der Distel  
 wohnt nun die Sprache,  
 nicht abgewandt,  
 im steinigen Grund.  
 Ein Riegel fürs Feuer  
 war sie immer.  
 Leg deine Hand  
 auf diesen Felsen.  
 Es zittert das starre  
 Geäst der Metalle.  
 Ausgeräumt ist aber  
 der Sommer;  
 verstrichen die Frist.  
 [...]<sup>P</sup>*

9 P. Huchel: *Chausseen Chausseen*, Frankfurt am Main 1963, s.

83. V překladu Ludvika Kundery (P. Huchel, *Silnice silnice*, Praha 1964, s. 88):

Pod kořenem bodláku

bydlí teď řeč,

neodvrácena,

v kamenisku.

Závorou pro oheň

byla vždy.

Vlož ruku

na tuto skálu,

Chvěje se ztuhlé

většovi kovů.

Leč vyklizeno

je léto.

Ihóta prošla.

Josef Kainar si - jako většina moravských básníků - uchovává své sepětí s folklórní slovesnou tradicí. Na rozdíl např. od Jana Skácela nebo Oldřicha Mikuláška jde u J. Kainara spíše o stopy městského folklóru. Jednou ze společných tendencí německé i české tvorby šedesátých let je příklon ke konkrétní materiální skutečnosti každodenního života. V myšlenkově náročnější poezii se tak děje s vědomím, že i zdánlivě banální věci v sobě ukrývají možnosti transcendence. Nápadná je v poezii P. Huchela i J. Kainara stylová heterogenita odkazující k těžkému vnitřnímu zápasu lyrického subjektu. Na minimálním prostoru se střídá zoufalá beznaděj, křečovitě přemáhaný nihilismus, vzepětí a naděje. Baladický ráz mnoha básní je „vyvažován“ útěšným lyrickým komentářem, projasněnými obrazy, které svou smířlivostí (u Kainara navíc až jistou žoviálností) kontrastují s původní ponurostí a drsností. Kainarova žoviálnost je pozoruhodná i jazykově: v nebyvalé šíři pronikají do stylizované nehledanosti jazyka tohoto brněnského básníka prvky obecné češtiny středočeského typu. Kritiku nepřirozenosti životního světa moderního člověka, kterou soustavně pěstovala již literární moderna koncem devatenáctého století, obohacují právě Huchel i Kainar vynalézavou lapidárností a depoetizací stylu. V posloupnostech metafor se propojují sématická pole „malých“ věcí a základních lidských pocitů a tužeb. Např. Josef Kainar, který se nechal okouzlit velkoměstem, postupně nahlíží jeho destruktivní vliv na lidskou přirozenost v básni *Domů* ze sbírky *Lazar a píseň* (1960).

(...)

*Jsou celí umělí. Vono to dobře nejde,  
být celý život pořád dotýkanej,  
být pořád někde, kde se na tě může,  
být prosvícenej nebo konejšenej,  
a spočítanej být páčkama z vocele.  
Knoflíky ve zdi, to sou mrtví oči.  
Strašně moc drátů mezi lidma vede  
a vnouček mýho známýho se ptal  
v svém pátým roku jednou zvečera,  
jestlí to nahoře  
je reklama,  
protože neznal vobyčejný hvězdy.*

Rozporuplné reakce vyvolávají verše moravských básníků Jana Skácela a Oldřicha Mikuláška a rakouské básničky Ingeborg Bachmannové. Ve svých svědectvích o hledání a nalézání přirozených citů a prožitků v děravé přítomnosti tančí na ostří nože mezi emocio-



nálními a stylovými polohami, které se ve „vážné“ poezii nespojují: nasládlá rozbolavělost libozvučného popěvku kontrastuje s tupou bolestí obrazů propastnosti bytí, objevy důležitých událostí v přehlížených gestech a činech sousedí s neskrývanými projevy slabosti a zoufalství. Lyrický subjekt je náš věrohodný bližní, třebaže vnímá skutečnost prostřednictvím sugestivních obrazů a nastavuje jí otevřený hrudní koš. Malé a velké věci nemají pevné místo v uspořádané hierarchii hodnot, protože život jimi proudí oběma směry, jako např. v básni Jana Skácela *Pocta Erbenovi* ze sbírky *Hodina mezi psem a vlkem* (1962):

[...]  
*Pod mostem zrovna prudké vody šly*  
*a chtělo se nám plakat*  
*pro smrt tak vzdálenou*  
*i pro svět v kapce rosy,*  
*co padá z mostu zpátky do vody.*  
*Pro malé věci,*  
*které tajně nosí*  
*po kapsách mrtví chlápci.*  
*Pro letní sněh a stromy, hvězdy, déšť.*  
 [...]<sup>10</sup>

Ingeborg Bachmannová bývá často interpretována pomocí univerzálního klíče ukutého z vnějších událostí tzv. literárního života a biografických dat. Např. literární kritik Jochen Hieber vnímá Bachmannovou v kontextu mýtu Skupiny 47, která básničku vynesla do centra pozornosti, jako „*auratický zjev v postauratické době*“<sup>11</sup>. Peter Horst Neumann zase zdůrazňuje ve své studii *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest* dva důvody biografického rázu, které podle něho ovlivňují obtížně kontrolovatelným způsobem náš vztah k textům I. Bachmannové: básniřčinu ženskost a její umírání<sup>12</sup>. Z poetologického hlediska je nesporně zajímavá lehkost, s níž Bachmannová spojuje předmětnou konkrétnost (připomínající G. Eicha a - výtvarnou obrazností - hnutí *Neue Sachlichkeit*) s existenciálně zatíženými abstrakty (v české poezii dovedené do krajní polohy V. Holanem).

10 J. Skácel: *Básně I*. Brno 1995, s. 142.

11 J. Hieber: *An allem ist etwas zu wenig*. Gedichte, Erzählungen, noch immer aktuell. Gesamtausgabe Ingeborg Bachmann. In: *Die Zeit*, 7.7.1978, s. 43.

12 P. H. Neumann: *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. VI: *Gegenwart*. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart 1982, s. 84-91.

U Bachmannové je však trvale přítomno osobní citové drama. Podobně jako zmiňovaní moravští básníci udržuje lyrický subjekt básní I. Bachmannové milostný poměr ke skutečnosti světa i básně. Rozbíhá se k novým vjemům a představám, osobním vyznáním, náhle se však propadá do zamlklosti, úsečnosti a neosobních vazeb. Pomocí hořkého humoru získává často nadhled nad tíhou situace, jako např. v básni *Eine Art Verlust* (Řekněme ztráta):

*Gemeinsam benutzt: Jahreszeiten, Bücher und eine Musik.*

*Die Schlüssel, die Teeschalen, den Brotkorb, Leintücher  
und ein Bett.*

*Eine Aussteuer von Worten, von Gesten, mitgebracht,  
verwendet, verbraucht.*

*Eine Hausordnung beachtet. Gesagt. Getan. Und immer  
die Hand gereicht.*

*In Winter, in ein Wiener Septett und in Sommer habe ich  
mich verliebt.*

*In Landkarten, in ein Bergnest, in einen Strand und in  
ein Bett.*

[...]

*Aus dem Seeblick hervor ging meine unerschöpfliche  
Malerei.*

*Von dem Balkon herab waren die Völker, meine Nachbarn,  
zu grüßen.*

*Am Kaminfeuer, in der Sicherheit, hatte mein Haar seine  
äußerste Farbe.*

*Das Klingeln an der Tür war der Alarm für meine Freude.*

*Nicht dich habe ich verloren,  
sondern die Welt.<sup>13</sup>*

Samostatnou kapitolu v básnické tvorbě šedesátých let tvoří paralely české a německé, resp. rakouské experimentální poezie. Zajímavé jsou i cesty, po nichž se vydávali méně nápadní tvůrci, jako např.

13 I. Bachmann, Werke 1, München - Zürich 1978, s. 170. V  
překladu Michaely Jacobsenové [Ingeborg Bachmannová, básně.

Praha 1997, s. 126]:

Ve společném užívání: roční doby, knihy a hudba.

Klíče, čajové šálky, košík na chléb, prostěradla a lůžko.

Výbava ze slov a gest, přinesených, použitých, opotřebovaných.

Domácí řád, který platil. Slova. Skutky. A věčné podávání rukou.

Zamilovala jsem si zimu, vídeňský septet a léto.

mapy, samotu v horách, jednu pláž a jedno lože.

[...]

Z výhledu na jezero jsem brala své nevyčerpatelné barvy. Z balkó-  
nu kynula národům v sousedství.

U ohně krbu, v bezpečí, měly mé vlasy tu nejzazší barvu.

Zvonek u dveří burcoval mou radost.

Tebe jsem neztratila,

ale svět.



Ludvík Kundera nebo Eva Strittmatterová. Cílem tohoto příspěvku ovšem nebyl celistvý popis mnohotvárnosti poezie daného období, ale pouze pokus o jiný než úzce jednonárodní pohled. Tato snaha vychází z přesvědčení, že i při sledování poválečné české literatury by mohlo překračování rámce domácí literární situace být užitečné tím, že zdůrazní nadnárodní povahu problémů moderního člověka a jeho (slovesného) umění.

Vladimír Just  
**MÝTUS SEMAFOR**

I.

Zeptáte-li se pamětníků na šedesátá léta v české kultuře, začnou vyjmenovávat: Hrabal, Vyskočil, Kundera, Forman, Němec, Chytilová, *Literárky*, *Tvář*, Krejča, Radok, Horníček, jazz, bigbeat, *Viola*, *Zábradlí - a Semafor*.

Všechny tyto fenomény jsou i dnes vcelku uspokojivě vyložitelné, dovedeme pochopit jejich stylové, tvarové, tematické i myšlenkové přínosy, kontexty, jež reflektovaly i ty, do nichž vstupovaly a které svým vstupem proměňovaly, chápeme důvody zákazů i nadšení publika. Pustíme-li si cokoli z české filmové vlny, otevřeme-li kteroukoli Kunderovu *Směšnou lásku*, Vyskočilovu povídku, Havlovu hru, Grossmanův esej či Horníčkovy *Utajené housle*, pustíme-li si některou Hulanovu či Velebného nahrávku a k tomu si zopakujeme Divišovo *Komu patří jazz* či Holanovu *Noc s Hamletem*, zalistujeme-li v tehdejších *Literárních*, *Tváři*, v *Divadle* aj., rozhodně se nebudeme nudit. Leckterý detail, formulaci, kreaci přejdeme se shovívavým úsměvem, ale budeme-li se nakonec něčemu divit, pak jedi- ně propastné vzdálenosti mezi tehdejší a dnešní úrovní tvorby i její kritické reflexe.

Platí to všechno také o *SEMAFORU*, respektive o jeho prvých „kul- tovních“ sezónách?

Zkusme si znovu přečíst sine ira et studio třeba *Člověka z půdy* (hru, jež jako první 30. 10. 1959 odstartovala hvězdnou slávu *Semaforu*, traktovanou pak po generace nejrůznějšími legendisty). Připomeňme si i druhý celovečerní opus „mytologického“ období ze Smeček, *Takovou ztrátu krve* (kontroverzní hudební komedii Suchého a Šlitra, unisono ztrhanou kritikou, úřady zakázanou, sta- Źenou a po premiéře 12. 10. 1960 znovu obnovenou 24. 3. 1961, legendisty opět dodnes vyzdvihovanou). A - abychom nebyli právem obviňováni, že ztotožňujeme divadlo pouze s textem - poslechněme si zvukový záznam obou inscenací, obohacený v prvním případě (*Člo- věk z půdy*) záznamem televizním.

II.

Odmocníme-li tradici a vzpomínky na juvenilní léta, budou nám po tomto pokusu o nepředpojaté studium nepochopitelné euforické superlativy, vyslovované běžně od poloviny šedesátých let, kdy se



zdálo, že „*boj o Semafor a boj Semaforu o prosazení své cesty patří nesporně k nejdůležitějším kulturněpolitickým zápasům posledních let*“ (Milan Blahynka, 1964). Budou nám nepochopitelné výroky filosofů, např. okřídlená maxima Ivana Svitáka: „*Není-li filosofie semaforem, je Semafor filosofii*“. Nebo výrok Josefa Škvoreckého: „*Připojili se k těm vzácným umělcům, z jejichž rodu byl Jaroslav Ježek a V+W i William Shakespeare, George Gershwin i Francis Scott Fitzgerald (...) k umělcům, kteří, řečeno s Raymondem Chandlerem, vzali falešné bohy a zgruntu je předělali...*“. Čas लेकर výrok poněkud korigoval. Zatímco Fitzgeralda či Chandlera - o Shakespearovi nemluvě - budeme nejspíš číst (hrát) i v příštím tisíciletí, zatímco hry V+W+J tvoří už přes půl století trvalou součást činoherního či zpěvoherního repertoáru českých divadel - a byly sezóny, kdy vítězily v žebříčku nejhranějších titulů vůbec -, hry a pásma *Semaforu* mimo *Semafor* ukázaly se být řídoučkou výjimkou, potvrzující pravidlo nepřenosnosti místní i časové. Co je dokonale přenosné (i v čase), jsou pouze a jedině písničky, ale ty si dovedeme představit - a také tak v naprosté většině znějí - mimo divadlo.

Bylo to však divadlo, nebyly to desky, zpěvníčky, kazety, filmy a klipy, na něž se čtvrt století stály v Praze mnohasetmetrové fronty.

O to víc nám bude nepochopitelné, proč právě divadlo, proč právě *Semafor* Suchého a Šlitra se stal jakýmsi až magickým, rituálním zaklínadlem jedné generace. Proč právě *Semafor* - ne jednotlivé písně, ale jejich „*mateřská odpalovací základna*“ - funguje dodnes jako emblematický znak minulosti, kultický zážitek z dětství, předávaný z otce na syna. Zážitek s platností paradigmatu, o němž se nepochybuje a který úspěšně vzdoruje každé kritice, neboť jako tradovaná legenda a posléze mýtus odpovídá patrně na hlubší, podprahové, z větší části dosud nezreflektované a nevědomé potřeby, představy, projekce a modely chování i (sebe)prožívání české společnosti. *Semafor* nabízel velmi atraktivní a bezproblémový způsob, jak vcelku slušně přežít neslušnou dobu: Švejek nabízel hospodskou historku, Suchý se Šlitem nabídl rytmus, recesi a adoraci mládí.

Pramenem legendy dnes už může být leda vypravování bájných starců, totiž nás, kteří jsme byli schopni vystát si na zážitek, jež dneska neumíme už ani pořádně definovat, celodenní fronty. Něco má jistě na svědomí sama tradice. „*Jestliže tradice nabyla moci*“, říká Martin Heidegger jakoby mluvil o našem případě, „*zpřístupňu-*



**„... jak bylo možné, že neživotná schémata měla tak frenetický úspěch u adolescentního publika?“  
(Jiří Šlitr  
Jiří Suchý,  
1963)**

foto: archiv

je tak velmi málo z toho, co „předává“, že předávané spíše zahaluje. Co tradice uchovává, odevzdává samozřejmosti a svádí tím z cesty k původním „pramenům“, z nichž byly tradované kategorie a pojmy ještě autenticky čerpány. Podlamuje potřebu nutnému chodu tohoto zpětného pohybu porozumět (...) ve smyslu produktivního osvojení“ (Bytí a čas, 1927).

Zazávorkujme tedy tradici a pokusme se o produktivní osvojení.

### III.

Sociokulturně vzato, byl *Semafor* jakýmsi šťastně nastaveným společným průnikem množiny kulturních zážitků a jejich konzumentů z tzv. „mid-“, „high- i mas-kultu“. Z masové kultury měl programový důraz na chytlavou písničku a pokud možno rovnou „hit“ jako základní stavební kámen poetiky: prvými hvězdami *Semaforu*, resp. hvězdami, které „udělal *Semafor*“, byly od počátku nikoli herci či režiséři, ale (pop)zpěváci (Matuška, Pilarová, Filipovská, Štědrý, koneckonců i Suchý: v první anketě popzpěváků *Zlatý slavík*, 1962, byl Matuška první a Suchý čtvrtý). Elementární důraz na písničku determinoval specifické semaforové (ne)herectví a vedl i k její jevištní či filmové ilustraci. Dá se říci, že ilustrací písničky jako významového jádra struktury semaforového představení byly i celé hry. Jádrem výpovědi byl song, drama vatou, ilustrací, nutným (zdálo se, že nutným) zlem. Základním dramatickým komponentem byly ovšem etudy, minipříběhy kolem písniček. Dnes bychom řekli: klípy. Scénické i filmové. (Nezapomeňme, že semaforové „hity“ inspirovaly Jána Roháče a Vladimíra Svitáčka vlastně k historicky



prvním „klipům“ v české TV).

Z „vysoké“ kultury profitovaly prvé semaforské hry a sezóny původním, časem se vytrácejícím důrazem na avantgardnost. Nezapomeňme, že v prvých sezónách tu působil kupř. Jan Švankmajer se svým ryze výtvarným „*Divadlem masek*“ (*Škrobené hlavy*, 1960, *Johannes Doktor Faust*, 1961), na které bych dnes šel mnohem raději než třeba na *Zuzany*, ale tehdy jsem Švankmajerovy masky bral jako úlet, bizarní anomálii, něco, co nepatříčně hyzdí svatostánek. Nicméně i ony masky - stejně jako prvé dramatizace (Smoljakova úprava a režie Aškenazyho *Ukradeného měsíce*, 1960) patřily ke koloritu prvých sezon, zněla při nich ostatně Šlitrova hudba a zpívaly se Suchého texty. Dále tu bylo regulérní „divadlo poezie“ (tzv. „*Divadlo zázraků*“), exkluzivní literární kabarety a pásma, kritizovaná recenzenty jako „*hermeticky uzavřené večery*“ atd.). Především tu byly jasné odkazy k poetismu, dadaismu a surrealismu - a také ke Christianu Morgensternovi (pod jeho „patronátem“ se hrálo např. kabaretní pásmo *Papírové blues*, 1961, ale Morgenstern byl vedle V+W „patronem“ veršované tvorby J. Suchého od samého počátku).

Tady už ale v Suchého tvorbě nastupoval typický mid-cult: obecnstvu se dávkovaly dávno zkonsumované „avantgardní“ výboje ve zředené, vykostěné podobě: publikum mělo mít pocit, že „odvážně“ konzumuje modernistickou hru okořeněnou mnoha protirežimními narážkami, ve skutečnosti však často participovalo na konvenci, schématu, moralitě. (Umberto Eco by řekl: „*Konzumovalo již zkonsumovaná stilegmata*“). Publikum v *Semaforu* velmi upřímně, vehementně, někdy až manifestačně účtovalo s padesátými léty (a dodnes se k tomuto postoji rádo hlásí). Ve skutečnosti se však vůči padesátým létům paradoxně vymezovalo v rámci typických konvencí padesátých let, konvencí v mnoha směrech konvenčnějších, než jaké byly v tu chvíli k vidění na tzv. oficiálních scénách (Krejčova a Radokova éra v ND aj.).

Tento paradox manifestovalo nejkřiklavěji už zahajovací představení *Semaforu*.

#### IV.

Proč zde vůbec byla na prvý pohled eticky problematická postava exkluzivního avantgardisty „z půdy“? Bylo opravdu nutné tepat parazita, žijícího uprostřed samoučelných „surrealistických“ rekvizit, elitáře, odcizeného zdravým, v rytmu foxtrotu hopsajícím chlapcům a děvčatům „dole“ (viz schematické, nehratelné postavy Petra,

Martiny a Hedviky, viz v závěru moralizující Malý Lord atd.)?

Role Antonína Sommera, ve které *Semaforu* vydatně „helfli“ profesionálové (Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, František Filipovský), existovala pravděpodobně jenom kvůli tomu, aby básník Suchý v podobě „náměsíčního“ zaříkávání hlavních postav do románu hru odreálnil, aby mohl pod nějakou záminkou jevištně uplatnit poetisticko-dadaistickou a surrealistickou složku své tvorby. V totalitním režimu není nic neobvyklého, že určité „podezřelé“ a „nežádoucí“ jevy (od surrealismu přes western až po striptýz) lze propašovat do díla pouze pod záminkou jejich kritiky či parodie. Smutně příznačné proto bylo, že poté, co Suchý propašoval do hry kus „nezvalovského“ surrealismu s poněkud prošlou záruční lhůtou (Duše Martiny se ocitá na Měsíci: „*Tančit kalypso mezi krátery \ A ztrácet bledě modré peněženky \ Slyšet hudbu kterou nikdo nehraje \ Říkat slova která nikdo neslyší*“ atd.), v závěru jako Malý Lord z poetistickým haraburdím tvrdě zúčtuje. Lidu odcizeného avantgardistu a jeho „entartete Kunst“ odsoudí ve jménu zdravého optimismu téměř sočrealistické provenience:

*Nemá cenu bát se tmy a pudy*

*Nemá cenu hořké slzy ronit*

*Nemá cenu věřit na přeludy*

*Nemá cenu pozdě bycha honit*

[...]

*Aby se to nepletlo*

*řádně vám to vysvětlíme:*

*My věříme na světlo*

*Ale tmy se nebojíme*

*To proto, že tma se bojí nás*

*A my to dobře víme*

[...]

*Nemá cenu bát se tmy a pudy*

*Nemá cenu chytat rybu lasem*

*Nemá cenu věřit na přeludy*

*My věříme životu radosti a kráse*

*A na kráse pohledem se pasem!*

Antonín Sommer je dobová úlitba. Úlitba asi stejně amorální, jakou byla o rok dříve postava dekadentního zakyslého spisovatele Moráka z Hrubínovy dodnes slavené *Srpnové neděle*.

V závěru Malý Lord pronáší soudy, z nichž při četbě dnes mrazí (vzhledem k dobovému kontextu - řada skutečných Sommerů byla



ještě v době, kdy je Suchý z jeviště pronášel, v Jáchymově). Hrot těmto až komsomolsky uvědomělým juvenilním soudům naštěstí ulamuje sám spisovatel (resp. herec Horníček, hrající si na spisovatele) vždy nějakou tou potměšilostí, přesahem, ironií, parodií, narážkou na oficiální frázi. Nicméně faktem zůstává, že Sommer v poslední scéně provádí sebekritiku, slézá z pudy:

Sommer: *Co máte proti té ruce? Vždyť je naprosto reálná. A dokonce je to levá ruka, neovanul vás v tuto chvíli pokrok? Co máte proti ruce, která jakoby patřila pracujícímu člověku?*

Malý Lord: *Něco jí chybí... Někdo na konci.*

Petr: *Proč jste ji sem vlastně nosil?*

Sommer:(lamentuje) *Tak vy taky? Copak člověk nemůže nastoupit novou cestu?*

Petr: *Může, ale nepotřebuje k tomu staré rekvizity.*

[...]

Martina: *Víte co? Já mám nápad. Seženeme mu nějakou práci a žebřík mu přistavíme, až bude muset ponejprv do zaměstnání.*

[...] Finále:

*Pane Sommer adie*

*Zůstane to mezi námi*

*Že váš život mezi trámy*

*Se vám špatně nežije*

*Leč náš názor jiný je*

*Nám se půda vždycky zdála*

*Jednak tmavá jednak malá*

*Pane Sommer adie (konec)*

Prvá hra *Semaforu* by mohla nést podtitul: kterak „mladí“ zúčtovali se zvrhlým uměním a buržoazními přežitky předchozí generace. Bylo pro *Semafor* velké štěstí, že se to nepovedlo. Realizace se vzešla záměru (byl-li jaký). Suchý jako dramatik použil při charakterizaci dekadentního spisovatelského pozéra značně nepůvodního Gogolova postupu z *Revizora* (chlubivý vojín literatury si nehorázně přisvojuje notoricky známá díla světové i české literatury: Chlestakov např. Figarovu svatbu či Tři mušketýry, Sommer Dva roky prázdnin, Bylo nás pět aj.). Jako tomu od nepaměti na divadle bývalo u postav čertů, satiricky vysmívané a perzonifikované zlo bylo nakonec sympatičtější než schematické dobro.

Nezapomeňme, že postavu Sommera umělecky zachraňoval neustálými ironickými komentáři a „anachronismy“, tedy významovou ambivalencí a hrou na postavu, její nejčastější interpret Miroslav

Horníček. Jeho dikci cítíme v textu dodnes. Schematická ideologie zasáhla však nejen titulní postavu a její okolí, ale poznamenala i umělecky nejcennější složky prvních semaforových opusů, písňové texty (naštěstí ne všechny).

Kult mládí - tentokrát jak v demonstrativně roztomilé kreaci malého dítěte, tak v naštěstí přijatelnější podobě sympatického čundráka, vousatého „chuligána“ Harryho Bedrny v podání W. Matušky - poznamenal i „kontroverzní“ *Takovou ztrátu krve* (1960, 1961). V ní se mládí opět podkuřuje. Symbolická je často připomínaná (např. Milanem Blahynkou) scéna, v níž chuligánovi Bedrnovi autor hry jako knihkupec nabízí, vnucuje (ba podbízí se mu s ním) Shakespearův 51. sonet, zhudebněný jako western za doprovodu banja („*A proto odpouští má láska mému koni...*“).

Funkci adorace mládí a „zbožnění juvenilních hodnot“ (termín Alaina Finkielkrauta) plnila i seriálová postava „*mladé, nudící se dívky*“ Zuzany z prvních, stejnojmenných pásem. A tady někde - ve spontánním vzývání „absolutních“ juvenilních hodnot, v nedospělém, nerozpoznaném, nezreflektovaném podkuřování a ministrování kultu mládí jako rozpoznávacího znaku, jako programu nového, „mladého“ divadla, v němž diváci při konzumu představení rytmicky podupávají podpatky a vyžadují si přídavek pískáním, v tomto přirozeném (sebe)kultu mládí - můžeme hledat možnou odpověď na kardinální otázku: jak bylo možné, že neživotná schémata (byť kritizující jiná papírová schémata) měla tak frenetický úspěch u adolescentního publika? Nebo je brali jako nutné mimikri, dobovou strategií, patrnou i v tištěném programu k první premiéře divadla? („*Zásady dává naší práci současnost se svými velkými úkoly v přetváření celého lidského života. Napomůže-li Semafor v dovršení socialistické kulturní revoluce aspoň o krůček, nebude existovat marně. A to je jediné velké společné přání, které má SEMAFOR*“, 1959). A ještě jinak: bylo v té době vůbec možné vysmát se frázi jinak, než v režimu fráze, byt' „revolučně“ ozvláštňené rokenrolovým rytmem?

Odpověď nám může být i mýtus o Narcissovi, který Marshall McLuhan již před třiceti lety přečetl jako uzavřený systém mediálního světa ve stavu otupění, zmrtnění, „narkózy“. Narciss není, říká McLuhan, vědomě zamilován do sebe, ale do obrazu cizí osoby, v níž sebe nepoznává. Narciss je nezreflektovaný „horký“ obraz sebe sama. (Uzavřený systém: Echo pochybností z vnějšího světa, ztělesňované v mýtu stejnojmennou nymfou, do něj nepronikne).



Nelze vyloučit, že „horké“, frenetické reakce publika (tj. nás před čtyřiceti lety) na první semaforové hry, zhruba do *Jonáše a tingl-tanglu*, 1962, byly přesně tohoto rodu. Je tu však jeden paradox. Přes dnes nepochopitelné úlitby režimním názorům, které vřazují zejména *Člověka z půdy* do padesátých, nikoli šedesátých let, přes úlitby v programu i v textech písní, jsme kdesi uvnitř cítili živelný nesouhlas s režimem a jeho symboly (od odporu k frázi až k odporu vůči interpretacím tehdejší populární hudby).

Jedno je z odstupu let jisté. Reflexe - McLuhan by nejspíš řekl „ochlazení“ - přišla teprve Jonášem. Tehdy se S+Š definitivně zbavili balastu estetických i ideologických „rámců“, nepředstírali (ani neodsuzovali) avantgardu, vzdali pokus nadbíhat obecnstvu vždy posledním trendem, a namísto toho střízlivě zreflektovali (spolu s publikem) svůj obraz: ku všeobecnému překvapení se přiznali k šantánu.

Josef Herman

## NAZLÁTLÁ PADESÁTÁ ANEŽ KE ZRODU TZV. BĀSNICKĚHO DRAMATU

**T**ématem konference jsou „zlatá šedesátá“. Víć nežli o nich však budu hovořit o druhé polovině předchozího desetiletí. Neboť, přestože jsme si zvykli cejchovat jednotlivá desetiletí přívlastky, skutečný průběh událostí se s takto označenými dekádami zpravidla nekryje a také to, co nazýváme zlatými šedesátými, začalo hluboko v letech padesátých, byť k nim mnoho sympatií nechováme. Zvláště názorně onen moment zrodu zlatých šedesátých dokládá právě drama, nazývané už tehdy básnické, případně čeřovovské, které bylo první programovou reakcí na léta nejtužšího stalinismu a jeho oficiální umělecké vyjádření v tzv. socialistickém realismu.

Míváme také tendenci poválečné proudy a styly divadla a dramatu (a myslím i jiných umění) poněkud zveličovat. Přitom zpravidla v poměrně malém časovém úseku zahrnují několik jmen a děl, která jsou si mezi mnoha jinými nějak příbuzná. Stejně je tomu i s básnickým dramatem. Jde v přísném vymezení vlastně jen o Františka Hrubína, jehož *Srpnová neděle* (Národní divadlo 1958) stanovila modelovou podobu básnické dramatiky (ze čtyř Hrubínových her sem patří ještě *Křišťálová noc*, Národní divadlo 1961), Josefa Topola (*Jejich den*, Národní divadlo 1959, *Konec masopustu*, Olomouc 1963, Národní divadlo 1964) a Ludvíka Aškenazyho (*Host*, Divadlo na Vinohradech, 1960). Předcházela jim hlavně v tematickém ohledu příbuzná hra Milana Jariše *Inteligenti* (ÚDČA na Vinohradech 1955), která jako první prolomila sočrealistická pravidla, poetikou ovšem nijak výrazně sočrealistickou dramatikou ještě nepřekročila, a doprovázelo pár her s podobně více či méně kritickým a zároveň lyrizovaným pohledem na současný či nedávný život české společnosti: Pavel Kohout (*Záříjové noci*, ÚDČA Vinohrady 1955, *Taková láska*, Realitické divadlo 1957), František Pavlíček (*Chtěl bych se vrátit*, RDZN 1956, *Černá vlajka*, 1958, v přepracované verzi *Labyrint srdce*, 1959, a hlavně *Zápas s andělem*, ND 1961, v přepracované verzi 1963), Bohuslav Březovský (*Nebezpečný věk*, Divadlo čs. armády na Vinohradech 1961). Některé shody s básnickou dramatickou metodou vykazuje i hra Milana Kundery *Majitelé klíčů* (ND 1962), to jest až krajní polo-



hu jednoty místa a času a pak lyrizované reminiscence, vlastně zpovědi nitra v jakýchsi divadelně ztvárněných vnitřních monolozích. Tedy v úzkém vymezení tří autoři a pět her, v až příliš širokém pak necelá desítka titulů a jmen autorů podivné směsice generací, uměleckého vyznání i ideových stanovisek.

Jak bylo řečeno, básnickým dramatem se české divadlo začalo vyrovnávat s dobou politických procesů, zadrátovaných hranic, záškodníků a bdělé StB. S dobou tedy málo poetickou, stejně jako s jejím oficiální uměleckou metodou socialistického realismu. Socrealismus ovšem, důsledně vzato, nebyl realistickým uměním, nezobrazoval skutečnost, ale demonstroval ideologické poučky o revoluční proměně společnosti několika málo typy modelových příběhů o údernících, družstevnících a bdělých funkcionářích v boji proti vnitřním i vnějším záškodníkům. Je proto přirozené, že první odmítavou reakcí na socrealismus bylo přezkoumání pravého stavu věcí, tedy úsilí zobrazit svět takový, jaký právě v této chvíli a na tomto místě je, či spíše, jaký ho právě teď a právě tady prožívají obyčejní lidé. Takoví, jaké lze potkat v tramvaji, na plovárně, ale také doma v kuchyni, prostě v běžných situacích své doby, v nichž volně konverzují o tom, jak se jim žije, po čem touží, co je trápí.

Subjektivita této dramatické výpovědi se po ukřičených heslech socrealismu promítla do zvláštní varianty poezie všedního dne, jakou lze ovšem shledat už v prvních, a ještě ideologií prosycených povídkách a reportážích Ludvíka Aškenazyho z konce 40. a první poloviny 50. let. Lyrický charakter těchto her spočíval vedle sice jakoby hovorového, ale racionálně konstruovaného obrazivého dialogu, v až smyslově konkrétním zobrazení prostředí, u Hrubína a částečně Topola s příděchem přírodní symboliky. Všechno zde mělo být co nejuvěrohodnější ani ne tak vnější podobou jako emocionální situací, tedy vztahem postav k prostředí a konkrétním předmětům, které zde figurovaly jako souputníci lidských osudů. Atmosféru okamžiku dokreslovaly charakteristické zvuky (přelet letadla, zvuk křídlovky na vesnickém pohřbu apod.), ale také náladotvorná hudba, neboť jevištní obraz těchto her nebyl naturalistickým výsekem skutečnosti a přiznával umělou realitu jeviště a jeho technologii. Ta v *Srpnové neděli* sice navozovala impresionistické proměny letního dne a noci na břehu rybníka, průběh *Jejich dnu* však zase dynamizovala neiluzivní technikou polyekranu. Stejně jako dramatické charakterly byly i emocionalizované reálie protipólem naivně kaširovaného prostředí socrealistické dramatiky.

Snaha postihnout prchavý okamžik života se nejnápadněji zkoncent-



**Srpnová neděle (1960, F. Hrubín, O. Vávra  
o přestávce natáčení)**

foto: archiv

rovala do dramatického času, ve vnějším průběhu sevřeného zpravidla do čtyřadvaceti hodin (od čehož bývá odvozen i název hry: *Srpnová neděle, Jejich den*), jednoho večera (Aškenazyho *Host*, původním názvem *Host v noci*), ba dokonce do jediné hodiny (*Majitelé klíčů* Milana Kundery). K této zvláštní jednotě času se váže jednotata místa, obé lokalizováno s až pedantskou přesností (Hrubínova *Srpnová neděle „odehrává se r. 1957 ve větší vsi na Třeboňsku“*, rozumějme v Chlumu u Třeboně, kam Hrubín dojížděl na letní byt, vzhledem k onomu „srpnová“ tak lze odvodit pouhá čtyři konkrétní data, v nichž se Hrubínova hra odehrává!). Ovšem vnější horizont prostoru a času bývá v básnickém dramatu zásadně překračován emocionálně stejně ozvláštňenými událostmi, nejčastěji zprostředkovanými vyprávěním postav. *Srpnová neděle* je z tohoto hlediska přímo kontrapunktickou fugou několika životních příběhů, které postavy vláčejí ve své duši a přidávají k nim další a další, jak jde život: manželé Vachovi reprezentují příběh měšťáckých živnostníků, co se nejlépe měli za okupace, redaktor Morák se plouží apaticky životem poté, co se za okupace rozvedl se svou ženou, kterou tím jakožto Židovku vydal na smrt do koncentráku. I okrajové postavy mladíků na sebe leccos prozradí, jen postava Poštmistra o své minulosti neřekne nic, což ji v kontextu hry přibližuje dřívějším papírovým typům - tato postava je vlastně transpozicí moudrých stranických a dělnických kádrů socrealistické dramatiky do člověka obětujícího se pro obecné blaho (mladé postavy však rozmrzele žehrají na to, že jim Poštministr stále něco organizuje!) jenom



proto, že si neumí uspořádat svůj vlastní život. Ve vyhocenější poloze na charakter Poštmistra navázal v *Křišťálové noci* Jenda Struna, předseda družstva, který dře za všechny družstevnické lemply a jehož bratr Mirek, větroplach na motorce, mu „zbouchne“ jeho milou Toničku, s níž se on sám sblížit nedokáže. Z toho by se jistě dala odvodit kritika poměrů v kolektivizovaném zemědělství, která však u Hrubína zůstala pouhým pozadím lidských osudů. Ostatně ony hry nejsou o vesnici, jsou o vnitřní nespokojenosti lidí se svým údělem a o neschopnosti ho zlepšit, proto zároveň o snaze před druhými ho kamuflovat a sobě samému cosi namlouvat - řečeno slovy Moráka, schovávat se za hradbičky. V tomto smyslu jsou obě hry především o postavách dvou vnitřně rozpolcených intelektuálů, o redaktorovi Morákovi a spisovateli Josefu Strunovi, do nichž Hrubín zjevně promítl pochybnosti o sobě samém a zvláštní autobiografie „podepsal“ přesným určením věku obou postav, shodným se spisovatelovým věkem v době prvního uvedení her. Téma, které v Hrubínově tvorbě začalo už některými aspekty básnické skladby *Job* (1945), sílilo *Srpnovou nedělí* a zejména *Křišťálovou nocí* a kulminovalo lyrickou prózou *Zlatá rejeta* (1964), v níž už nezakrývá existenciální povahu problému, ani jeho průvodní znaky, včetně alkoholismu.

Ve *Zlaté renetě* lze také nalézt realie a vyprávěné příběhy ozvláštněné konkrétním prožitkem, stejně jako od počátku 50. let v povídkách a reportážích Ludvíka Aškenazyho (není divu, že právě on posléze přispěl i k básnické dramatice svým *Hostem*) a Oty Pavla. Tedy v útvarrech mimo jiné reportážních, v nichž lyrické vidění reálií umocňovalo zpravodajskou autenticitu. Z tohoto hlediska jsou i básnické hry tak trochu reportážemi, emocionální zprávou o současných lidech a o smyslu jejich života. Souvisí s tím ostatně i nečistá žánrová podoba těchto her - jsou to vlastně jakési lyrické konverzačky či disputace, trochu veselé, trochu smutné, jak už to v životě, jehož prchavé okamžiky se snažily zachytit, chodí, ale nikdy ne příliš veselé a příliš smutné. Žánrově tedy ani komedie, ani tragédie, spíše obrazy ze života, na rozdíl od tylovských biedermeierovských perokreseb ovšem prchavé koláže a lehounce nahozené akvarely či pastely.

Zrod básnické dramatiky v polovině 50. let však je také okamžikem krátkého spočinutí, během něhož bylo třeba v klidu promyslet, co všechno ta hektická poválečná léta s lidmi udělala. Což znamenalo především otevřít dříve tabuizované nebo jen ideologicky poměřované problémy, a prodiskutovat je ústy postav, které socrealisté vůbec nepustili ke slovu - především tedy příslušníky inteligence a řekněme

středního společenského stavu. Milan Jariš zmíněnou ur-básnickou hru proklamativně nazval *Intelligenti*, poprvé v ní zaměnil hřmotné prostředí uhelných velkolomů a válcoven železa za tiché pracovní nemocnice a poukázal na nespravedlnost kádrových postihů nevinných rodin politických uprchlíků, kteří utíkali přes zelenou hranici. Při té příležitosti hodně jízlivě karikoval postavu všemocné kádřovačky, ale bylo toho víc, co tato hra na politických poměrech i jejich křivém obrazu socrealistické dramatiky kritizovala. Jestliže jedinec byl v socrealistické dramatické nepatrným kolečkem v soukolí světodějného mechanismu, básnická dramatika zkoumala, nakolik ho onen mechanismus semlel a kdo za to může. Vstupní, neboť v polovině 50. let zvláště traumatizující téma politické emigrace záhy vystřídalo jiné generální téma této dramatiky, nastolené poprvé letmo v Hrubínově *Srpnové neděli* a důsledně v Topolově *Jejich dnu*: konflikt mezi zastánci tvrdých ideologických pořádků a těmi, kteří odmítali žít podle politických hesel. Konflikt, nazíraný převážně generačně mezi otci („majiteli klíčů“, jak byli označeni kritikou podle postavy majora Krůty z Kunderovy hry, v Národním divadle je ztělesnil především Miloš Nedbal) a mladými rozhněvanými muži (označovanými za „chuligány“, jak je ztělesnili především Jan Tříska a Luděk Munzar) a ženami (jejich představitelkou bývala Marie Tomášová). Konflikt politický i ideologický, ale zejména morální a etický, který (spolu s dalšími) zásadně ovlivnil podobu básnických a ještě spíše oněch jen příbuzných her - především onu autorskou pozici lyrického reportéra zaměnil za kritiku starých poměrů a ideologa poměrů nových, čímž se ovšem básnická hra paradoxním obloukem vrátila k základní pozici soc. realismu.

Básnická dramatika v tomto smyslu zahájila očistu ideálů socialismu od stalinistických přehmatů, tedy to, co později v politické situaci poloviny 60. let vyústí do „obrodného procesu“. Básnické hry jsou přímo proklamací pozdějším termínem řečeno „socialismu s lidskou tvář“. Ostatně sympatie jejich autorů k reformovanému socialismu byla víceméně spontánní, byli to lidé sice, jak už řečeno, generačně i názorově velmi různí, ale společně prožili, ať už v dospělém nebo jinošském věku, německou okupaci, mnozí sociální krizi 30. let, a reformovaná socialistická společnost pro ně byla jedinou přijatelnou životní alternativou. Jako ve všech reformačních hnutích tito lidé rozlišovali ideu a její falešné nositele. Jejich postoj se dnes jistě může jevit přinejmenším naivní, vždyť v těchto letech se našlo dost jiných, kteří v reformovatelnost socialismu nevěřili a díky politickému uvolňování dostali i jistou možnost to vyjádřit - mám z hlediska dramatu na mysli především autory absurd-



ních her, můžeme-li je vůbec všechny z tohoto hlediska shrnout na jednu hromadu, v první řadě samozřejmě Václava Havla. Leč i oni byli z ideologického hlediska skupinou disparátní.

V této souvislosti je také třeba připomenout, že jádro básnické dramatiky, ony čtyři hry Františka Hrubína a Josefa Topola, zásadně ovlivnila dramaturgie Národního divadla, která ostatně měla na formování básnické dramatiky rozhodující vliv. Až dramaturgické zásahy Karla Krause a Otomara Krejčí učinily z první Hrubínovy hry, původně symbolistické pohádky, v níž vystupoval Vodník, hru ze současnosti, zásadně proměnily strukturu a zejména politickou tendenci Topolova *Jejich dne* a také *Konec masopustu nese jejich*, byť už menší, vliv. Právě jim byla blížká reforma socialismu, nápodoba čechovovské dramatické techniky i přeceňování významu původní hry ze současnosti, zděděné po socrealistické dramatičce a uznávané tehdejší teorií i kritikou. Mimochodem: tuhle premisu zastával Pavel Kohout ještě v nedávném sporu s dramaturgií Divadla na Vinohradech o svou odmítnutou hru *Nuly*.

Z hlediska tématu jsou i básnické hry s jistou licencí *Srpnové neděle* a *Křišťálové noci* jen modelovými schémata, byť skrytými v kulisách emocionalizovaných autentických reálií. Jsou natolik uzavřené v době svého vzniku, že jako všechny reportáže rychle zestárly a sešly z repertoáru divadel. Několikeré uvedení *Srpnové neděle* v 70. a 80. letech bylo naprosto sterilní, v posrpnovém znovuuužití režimu neslo pachut dramaturgického kalkulu - je výmluvné, že tato dramatika byla přijatelná pro odpůrce i propagátory normalizace, stejně jako několik her, které se pokusily o repliku tohoto stylu (např. *Poslední prázdniny* Miroslava Stoniše).

Básnické drama a divadlo bylo tedy jednoznačně dítětem své doby, spojeným pupeční šňůrou s nemilovanou socrealistickou macechou, po níž však leccos podědilo. V tehdejší „oficiální“ divadle se i nadále jen málo, pokud vůbec, pochybovalo o tezi, že umění je důležitým nástrojem nejen k pochopení, ale především ke změně světa. To jest, s výjimkou (a také ne zcela důslednou) vlastně první alternativní kultury po roce 1945, tzv. hnutí divadel malých forem, a pak toho mála napsaného do šuplíku, co by cenzura na jeviště nepustila (třeba hry Jiřího Koláře), nenajdeme v oblasti dramatu nic, co by nepokračovalo v tzv. angažované tvorbě. Z funkčního hlediska tedy byly básnické hry jen pokračováním socrealistické dramatiky šikovnějšími a umělecky svépřávnými prostředky. Jejich morální étos v bezprostřední návaznosti na nejtuzší stalinistický režim je však dodnes obdivuhodný.

Eva Formánková

## KLÍMŮV SVĚT MECHANISMU - ČESKÉ MODELOVÉ DRAMA

**P**ojem české modelové drama se u nás objevuje v šedesátých letech, v době, kdy se o modelech mluví také v literatuře, hlavně v próze i ve filmu. V dramatu jsou pojmy model, modelovost spojovány se jménem I. Klímy, přestože v šedesátých letech byly u nás hrány pouze dvě Klímovy hry - jeho dramatická prvotina *Zámek* výrazně inspirovaná stejnojmenným Kafkovým dílem a hra *Porota*. Třetí hra - *Mistr* ještě stačila vyjít knižně, ale na česká jeviště se už nedostala. Všechny autorovy hry napsané v šedesátých letech - (kromě výše zmíněných je to *Cukrárna Myriam*, *Klára a dva páni*, *Pokoj pro dva a Ženich pro Marcelu*)<sup>1</sup> byly v sedmdesátých a osmdesátých letech hrány v zahraničí, především v německy mluvících zemích.

Základním rysem Klímových her jsou jakési obecné modely světa, které jsou tvořeny, racionálně zkonstruovány ze zjednodušených prvků skutečnosti, vytržených z původních souvislostí a složených do souvislostí nových, metodou domyšlení dovedených ad absurdum. Klímovy hry ze 60. let jsou založeny na jedné ústřední **situaci** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.) - vztahu postavy a mechanismu. Poslání, vznik i souvislosti Klímova pojetí mechanismu jsou nejasné, tajemné. Jediné, co je odhalováno, je princip jeho ovládní člověka. Mechanismus funguje jako tajemný úkaz, který nemá daleko k neodvratnému osudu anticých tragédií, kdy je jasné pouze jedno - jakási blíže neurčená vyšší moc stojící za ním, snad zastoupená nějakou neznámou institucí. Vždy není ani jasné, zda vykonavatelé mechanismu tuto instituci či nehmotnou moc znají. Bere-li mechanismus v jednotlivých Klímových hrách na sebe různé - více či méně určité - vnější podoby, jeho podstata zůstává stejná. Postavy, jejichž psychologie se zmiňovaná redukce a schematizace dotýká nejvíce, se s tímto mechanismem dostávají do kontaktu nepřipravené, tak aby poznávaly svou bezmoc a sloužily tak k demonstraci myšlenky, k autorovu varování. Postava se vždy skládá jen z několika výrazných znaků, více či méně se blíží prototypům založeným na jedné ústřední vlastnosti podmiňující vlastnosti další. Nejvíce lidskosti v sobě mají postavy střetávající se s mechanismem, které si

1 | Klíma: *Cukrárna Myriam*. Dílka, Praha 1968. *Klára a dva páni*. Dílka, Praha 1969. *Mistr*. Dílka, Praha 1967. *Pokoj pro dva* - autorův rukopis. *Porota*. Dílka, Praha 1968. *Zárnek*. Orbis, Praha 1965. *Ženich pro Marcelu*. Dílka, Praha 1969.



v různé míře zachovaly veskrze lidskou vlastnost hledání pravdy, lásky, dobra, touhu vzepřít se, např. Josef K. ze *Zámku*, Františka z *Mistra*, Petr i Julie z *Cukrárny Myriam*, Kliment ze *Ženicha pro Marcelu*.

Především ženské Klímovy postavy často touží po **komunikaci** jako formě kontaktu mezi lidmi, ale většinou nemají co sdělovat, ani někoho, komu by to mohly sdělit. Jediné, co jim zbývá, jsou mrtvé vzpomínky, ale už bez bývalé blízkosti člověka. Komunikace se jim změnila v prázdné, stále stejné mluvení, které člověku dává chvilkovou šálivou iluzi, že není sám. Snaha zbavit se samoty je však marná, končí většinou bezvýchodnou opuštěností a ještě větší deziluzí z neschopnosti vytvořit trvalý svazek s jiným člověkem a dát vlastnímu životu vyšší smysl. Postavy žijící ve světě jimi vytvořených fikcí, které jsou vzdáleny realitě, ale pro ně tvoří jedinou skutečnost, tak klamou nejen své okolí, ale i samy sebe.

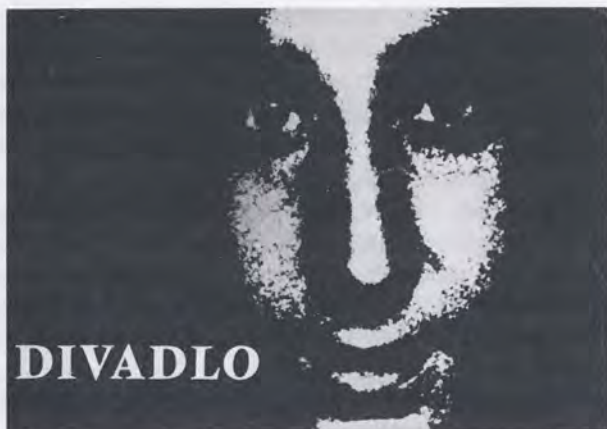
V Klímových hrách ze 60. let je několik variant možných vztahů postava x všepohlcující mechanismus:

1. Postava se snaží **aktivně vzdorovat**, a to pouze čestnými prostředky. Je odsouzena poznat svou bezmoc a marnost jakéhokoliv odporu, např.: *Zámek*, *Cukrárna Myriam*, *Ženich pro Marcelu*.

2. **Boj** postavy **s mechanismem jeho vlastními prostředky**. Mechanismus je na chvíli podroben. Dostaví se zdánlivý úspěch, za který však postavy platí krutou cenu. Přiblížily se mechanismu, jenž se vepsal do jejich duší, kde zůstávají výčitky svědomí a vzájemné odcizení změněných postav. I tady mechanismus vyhrál. Podrobil si protivníky tím, že jim vnutil své metody, svůj způsob uvažování. Sem patří především *Pokoj pro dva*.

3. Postava se **o mechanismus nestará**, nepřemýšlí o něm, bere ho jako nutnou samozřejmost, žije s ním paralelně. Odpor nebo paralelní život - tak zní prvotní volba, volba citová, pudová, neboť po prožití marnosti odporu je postavě většinou už druhá varianta odepřena.

Paralelní život si vybrala Klára ze hry *Klára a dva páni*. Klářina paralelní svoboda spočívající v porušování běžných konvencí je pouze zdánlivá. Ve skutečnosti se pod povrchem také skrývá prázdnota, prázdnota neskutečného, stále znovu pracně navozovaného imaginárního světa. I Klářin život se paradoxně obdobně jako paralelní mechanismus skládá z vyprázdněných úkonů, kterým chybí to hlavní - smysl. Jsou-li to gesta milostná či ideologické fráze, na tom už příliš nezáleží. Klára tuto prázdnotu cítí, obdobně jako Filipa ze *Zámku*, chtějí ji naplnit a přehlušit stále novými chvilkovými zážitky. Čekají trpně, že je něco nebo někdo potká, kdo jim chybějící smysl přinese.



I postavy žijící zdánlivě mimo mechanismus jsou tedy nesvobodné, přestože jejich nesvoboda při letmém pohledu zvenku vypadá jako svoboda. Je otázkou, zda si svůj typ nesvobody vytvořily postavy samy, nebo zda i sem sahá tlak vnějšího mechanismu. Klára a jí podobné postavy dokázaly vytvořit prázdný prostor bez vnějškových omezení, ale nedokázaly už ho samy naplnit smyslem. Ten očekávají zvenku, avšak neuvědomují si, že s ním by se do jejich oproštěného světa znovu vnesly rysy venkovního mechanismu. Budou-li ho zcela popírat, vznikne umělý, nepřirozený, okleštěný svět, ve kterém si nikdy postavy nemohou zcela porozumět, protože se vědomě vzdávají všech informací k poznání sebe sama kromě prožitku přítomné chvíle. Ale ani tak přirozený svět nevypadá.

Je-li pro I.Klímu příznačné, že tuto variantu volí ženské postavy, pak ke Klímovým mužským hrdinům naopak patří bojovnost, i když předem odkázaná k neúspěchu a marnosti. I.Klíma tedy vychází z klasického konvenčního schématu mužského a ženského pohledu na svět.

4. **Postava mechanismus podporuje**, stává se kolečkem v jeho soukolí bez vlastní identity. Už dávno fungující mechanismus si bere za svůj, brání si ho, zmnožuje, i když ho sama nevybudovala. Lépe než jen o postavě je zde mluvit o postavě-loutce.

Rozebíraná základní situace je modelem fungování mechanismu, proti kterému postava-člověk nemá šanci se bránit, je zcela bezmocná. Čím více se postavy o mechanismus starají, a to i negativně, tím, že se ho snaží zničit, tím více mu vlastně slouží. Působení Klíмова mechanismu na postavu je praktickou realizací dürrenmattovského krutého paradoxu.



Prožitek beznaděje a zoufalství z marnosti vzpoury, odporu, boje je částečně společný s absurdním dramatem, stejně jako pocit naprosté nejistoty, vědomí nutného ztroskotání rozumu v absurdním světě ovládaném tajemným mechanismem.

S všudypřítomným mechanismem se v Klímových hrách úzce pojí i otázka **vztahu mezi mechanismem a okolní realitou**.

V odpovědi na otázky, zda existuje ještě jiný svět mimo mechanismus, zda se lze tedy mechanismu prostorově vyhnout či zda se dostává postava do jeho moci tím, že se mu sama, byť i nevědomky přiblíží, tím, že se dostane do pole jeho působnosti, nebo zda se mechanismus rozšiřuje všude a napadá postavu i v její ulitě soukromí, tak jako v Kafkově *Procesu*, se jednotlivé Klímovy hry liší.

Na jednom pólu stojí hry *Zámek* a *Cukrárna Myriam*. Sám zámek představuje mechanismus, jehož nedotknutelnost je však prostorově omezená právě jen na lokalitu zámku. Vetřelce, Josefa K. (zde je patrná zmíněná návaznost na Kafku), který narušil jeho teritorium, mechanismus ničí. Realita tedy není totožná nutně pouze s mechanismem, vždyť vně mechanismu pravděpodobně existuje jiný svět.

Obrana před prostorově omezeným druhem mechanismu je tak jediná - nepřiblížit se do jeho okolí, což je však velmi složité, a je to vlastně věc náhody, protože postavy nevědí, v čem se mechanismus skrývá. Ve chvíli, kdy to pochopí, je už pozdě. I zde je jasná bezmoc postavy, která nikdy nemůže vědět, kdy a čím překročí dovolené hranice.

Naopak v *Pokoji pro dva* a v *Ženichovi pro Marcelu* si mechanismus k demonstraci vlastní moci nejen sám vyhledává postavy, ale vloudí se jim dokonce do jejich soukromí.

Lokalizovaný i expandující mechanismus mají ale jedno společné, a sice to nejdůležitější. V konečné fázi nezáleží tolik na tom, zda existuje kdesi paralelní svět nemechanismu, jestliže postava nemůže nikdy vědět, kdy si právě ji mechanismus vybere za obět. Z pohledu postavy není také příliš podstatné, zda mechanismus je sám aktivní, nebo je-li nutné se přiblížit do jeho pole působnosti, je-li toto pole zvenku neviditelné. Nejděsivější je ona naprostá nejistota, stálá obava z možnosti záhuby mechanismem, proti kterému snad neexistuje účinná zbraň. Obecněji řečeno - vědomí ztroskotání rozumu v absurdním světě ovládaném pouhou náhodou; ve světě, který se vymkl naší kontrole. Z hlediska celkového vývoje je nejnebezpečnější expandující mechanismus zmenšující pravděpodobnost vyhnout se mu díky šťastné náhodě. Domyšleno do konce, mohlo by být jen otázkou času, kdy se každý s mechanismem setká.

Opět se nám ve spojení s mechanismem nutně vybaví dürrenmattovský krutý paradox, pojem hranic lidského rozumu a *zlé náhody* zasahující mnohem více jedince, který se snaží o nápravu, než obecný řád. Stejně tak jako zasahuje záměrné, racionální jednání, tedy lidský rozum s jeho omezenými možnostmi.

To ona, zlá náhoda, spouští celý kolotoč marného boje s mechanismem. Zde dovoďte, abych odcitovala osmý a devátý Dürrenmattův bod k Fyzikům: „Čím promyšleněji lidé jednají, tím účinněji je může postihnout náhoda. Promyšleně jednající lidé chtějí dosáhnout určitého cíle. Náhoda je postihne nejhůře tehdy, jestliže s jejím působením dosáhnou opaku svého cíle: Toho, čeho se obávali, čemu se chtěli vyhnout.“<sup>12</sup>

Výchozí situaci dává I.Klíma vždy rámeček poutavého **příběhu**, např. detektivky, aby depresivní situaci posílil i použitým žánrem, formou napětí. I.Klíma stejně jako F.Dürrenmatt vychází ze schématu detektivního příběhu založeném na postupně odhalovaném tajemství a potrestání zločince, aby v určitém stupni rozvinutí děje detektivní námět opustil a schéma tak destruoval.

Do ústřední postavy mechanismem pohlcovaného člověka staví různé lidské typy, vždy se zdůrazněnou jednou vůdčí vlastností. Všechny Klímovy hry spějí k vystupňování bezmoci jedince vůči mechanismu, spějí právě k jednomu ústřednímu okamžiku - ke chvíli krutého ironického paradoxu - vše slouží tvému protivníkovi. Člověk, který promyšleně pracuje k nějakému cíli, je sám sebou poražen na hlavu.

U I.Klímy lze s nadsázkou mluvit o jakémsi **modelu antipohádky** s dürrenmattovským nejhorším možným koncem. Klímovi mladí mužští aktivní hrdinové jdou bojovat se ztělesněným zlem - v pohádkách s drakem, černokněžníkem, u I.Klímy s mechanismem. Bojují jen čestnými prostředky. V pohádkách je přesně vymezeno dobro a zlo, hranici mezi nimi nelze nepoznat, pohádkoví hrdinové proto vyhrávají. Klímovi hrdinové se pohybují v jiném světě, ale neuvědomují si, že hranice dobra a zla byla rozmazána, že už neplatí pevný jasný řád ani jistoty, na které se lze vždy spolehnout. V Klímově světě není nic jisté, jen na povrchu je jeho svět podobný starému světu z pohádek, pod ním se však skrývá zcela jiná skutečnost, mimo jiné číhající mechanismus, který nenápadně, ale vytrvale vše pohlcuje a přehodnocuje. V takovém světě jsou čestné prostředky souboje předem odsouzeny k prohře.

Zřetelná je autorova intelektuální skepse a sarkasmus. Jeho hry

12 F.Dürrenmatt: Fyzikové. Díllo, Praha 1989, str.64.



jsou varujícími apokalyptickými obrazy, kam až svět může dojít, bude-li pokračovat ve svém podřizování se mechanismu, ve svém zmechanizovávání. Daný stav je pro I.Klímu výchozí modelovou situací, aby pak vytvořil svůj hrůzně varující řád skutečnosti s vlastními zákonitostmi. Téměř ve všech hrách ze šedesátých let, výjimku tvoří Klára a dva páni, zkoumá obdobnou základní situaci: jak si mechanismus neúprosně podrobuje postavu. Situaci, z níž autor nenaznačuje žádné východisko. Zdůrazňuje beznadějnost, depresivnost této situace, např.: stupňovaným napětím v průběhu hry.

Klímovy hry si záměrně velmi zužují své téma, nejde jim o široce pojaté obrazy založené na psychologické hloubce a vazbách. Hlavní je sugestivní podání ústřední situace, k čemuž pomáhají postavy - vyhraněné lidské typy a poutavý příběh či vývoj situace. Tím vším má I.Klíma velmi blízko k F.Dürrenmattovi.

Je otázkou, do jaké míry jsou Klímovy hry **dialogem s divákem**, do jaké míry dávají divákovi prostor k jeho vlastní aktivitě. Či jsou jen rébusem předloženým k rozluštění, za nějž je odměnou jednoznačné vyznění? Jak si může divák do Klímových her dosazovat své vlastní zkušenosti a hledat a nalézat v nich hlubší metafyzické otázky a problémy? Mírou nedořečenosti se jednotlivé Klímovy hry liší - na jednom pólu stojí výrazně modelový, až jednoznačně schematický *Ženich pro Marcelu*, na straně druhé tajemný mnohoznačný *Mistr*.

Mnohé hry I.Klímy jsou nepochybně inspirované dobovou společenskou a politickou situací. Přestože byl tento aspekt silně vnímán v době jejich vzniku, budil I.Klíma, především svou prvotinou *Zámkem*, i obecnější diskuse o modelovém dramatu jako o možné nové linii českého dramatu.

Pouze jako časové alegorie dobové politické a společenské situace byly Klímovy hry mnohdy chápány především v 70. a 80. letech v zahraničí, kde byl bohužel bohatý kritický ohlas velmi často zdeformovaný politickými aspekty uměle vkládanými do Klímových her, jejichž uvádění bylo považováno za čin solidarity s trpící zemí a s jejím utlačovaným spisovatelem. Čtenář takovýchto recenzí musí mít někdy pocit, že recenzent i divadlo, které Klímovu hru uvedlo, by si zasloužili ocenění za svou odvahu.

Zmíněné hry nelze ale omezit na tuto dobovou rovinu. Klímova dramata se zabývají obecnějšími tématy diskutovanými v šedesátých letech, zmíněnou bezmocí člověka vůči samohybnému mechanismu, kafkovskou osamělostí, cizotou, úzkostí ve světě bez pev-

ných jistot i bez možnosti kontaktu s ostatními lidmi, z toho plynoucí nekomunikovatelností jazyka, kdy lidé žijí ve svém uzavřeném světě iluzí, nadějí a vzpomínek na minulost.

Umělecké kvality Klímových her byly bohužel ve většině interpretací zastíněny dobovými zjednodušujícími analogiemi i všeobecnou přílišnou politizací umění. Ivan Klíma je jako dramatik téměř zapomenut, přestože jeho hry nejsou pouhým historickým dokumentem o atmosféře umění šedesátých let, ale jsou, či mohly by být inspirativní dodnes.





Pavel Pešta

## NĚKOLIK POZNÁMEK K „TÁNÍ“ V JIHMORAVSKÉM REGIONU - - A JEDNA POZNÁMKA OBECNÁ NAVÍC

**N**emíním zde provádět nějaké obsáhlé rozборы. Chtěl bych jen připomenout několik impulzů, které pro „tání“ vyšly z jižní Moravy. Některé jsou známé, byť dnes možná pozapomenuté, o jiných však dosud širší veřejnost neví.

1. Začalo to vlastně již v první polovině 50. let. Když v lednu 1954 počal v Brně vycházet „měsíčník pro literaturu, umění a kritiku“ *Host do domu*, znamenalo to první narušení monopolu centrálního literárního tisku, jaký do té doby reprezentoval měsíčník *Nový život* a týdeník *Literární noviny*. A ještě téhož roku v listopadu se v 11. čísle *Hosta* objevila stať Jana Trefulky *O nových verších Pavla Kohouta* - polemicky,<sup>1</sup> která odhalila pozlátkovost tehdejší poezie a především tehdejšího oficiálního svazáckého básníka. Rozvířila poprvé skutečně širokou diskusi, do níž přispěli jak čtenáři,<sup>2</sup> tak básníci: Josef Kainar, který vystoupil ostře proti Trefulkovi,<sup>3</sup> a Kainarův někdejší druh v redakci *Rovnosti* Jan Skácel, který naopak jednoznačně podpořil Trefulku.<sup>4</sup> Po skutečně otevřené výměně názorů byla diskuse v 3. čísle 2. ročníku podivně uzavřena dvěma zcela protichůdnými závěry.<sup>5</sup> Oficiální závěr redakce byl dosti kající, sypala si popel na hlavu za některé myšlenky a formulace Trefulkovy, za své vedení diskuse (de facto za to, že jí dala volný průchod), a zvláště za uveřejnění příspěvku Jana Skácela, v němž tehdy mladý básník odmítal milovat zbraně. Zcela odlišný ráz měl současně otištěný článek předsedy redakční rady *Hosta do domu* akademika Františka Trávníčka.<sup>6</sup> Skácela sice také hodil přes palubu,

1 *Host do domu* 1, 1954, č. 11, s. 505-508.

2 Z dopisů. *Host do domu* 1, 1954, č. 12, s. 550-551; *Od života k veršům, od veršů k životu. Hlasý čtenářů. Host do domu* 2, 1955, č. 1, s. 28.

3 J. f. Kainar: O Janu Trefulkovi - polemicky. *Host do domu* 1, 1954, č. 12, s. 550-551.

4 J. Skácel: *O verších Pavla Kohouta* - v glosách. *Host do domu* 1, 1954, č. 12, s. 551-553.

5 Redakce: *Uzavíráme diskusi. Host do domu* 2, 1955, č. 3, s. 117-119.

6 Fr. Trávníček: *Aby bylo jasno. Host do domu* 2, 1955, č. 3, s. 114-117.



za Trefulku se však plně postavil a ostře polemizoval se statí Sergeje Machonina *Za kritiku ideovou, tvořivou a pomáhající*, publikovanou v *Literárních novinách*.<sup>7</sup> Machonin si v ní nejdříve položil příznačně potměšilou řečnickou otázku: „*Jestliže je něčím nitru protivný hrdý a povznášející pocit dobývání nejmělejších met lidského usilování, pak nezbyvá, než se ptát, jménem koho tu kritik mluví?*“ A potom přímo obvinil Trefulku z neznalosti elementárních principů „*ideovosti a strannickosti jako filozofického základu socialistického umění*“; pozici redakce *Hosta* označil za individualistickou a liberalistickou. Byl to tedy těžký kalibr obvinění a vcelku se nelze divit, že se redakce zalekla a couvala. V této situaci, kdy šlo o samu další existenci časopisu, působil přímo neuvěřitelně rozhodný postoj prof. Františka Trávníčka, kterého jsme z jeho seminářů znali jako fanatického dogmatika, pro kterého vrcholnou argumentací vždy bylo Lenin napsal, Stalin řekl... Nekompromisně odmítl překrucování Trefulkových výroků a klidnou a věcnou argumentací Machonina doslova roznesl na kopytech. Neobešel se přitom ani tentokrát bez citování svého milovaného Stalina - ale jaký to byl citát: „*Žádná věda se nemůže rozvíjet a dosahovat úspěchů bez boje názorů, bez svobody kritiky.*“ A Trávníček k tomu dodal: „*To vše platí plnou měrou o všech oblastech lidského myšlení a tvůrčí práce, i o poezii. Domníváme se, že ani Trefulkova kritika, ani její čtenářská odezva nevymyká se ze stalinského pojetí svobody kritiky.*“

2. Dalším impulzem pro pokrok „tání“ byl vznik divadla *Večerní Brno* na podzim 1959. Začalo kabaretními pásmy, postupně však zahrnovalo stále širší okruh životních jevů, až jeho vývoj vyvrcholil r. 1963 hrou *Drak je drak či kterak Žužličtí k rozumu přišli* od autorské trojice Vladimír Fux, Vlastimil Pantůček a Miroslav Skála, kterou pak hrálo na dvacet dalších divadel, a v následujícím roce satirou Milana Uhdeho *Král Vávra*.<sup>8</sup> Tehdy již proměněné *Literární noviny* přinesly rozhovor proměněného Sergeje Machonina s Milanem Uhdem,<sup>9</sup> v němž se dotkly i existenčního rizika, jaké satira může přinést svému autorovi. Uhde mj. řekl toto: „*Moje žena není zapisovatelkou, nýbrž chemičkou, a nedojde-li ani k nejlepšímu, ani k nejhoršímu, bude mne snad žít.*“ Nikoli tehdy, ale za normalizace k tomu skutečně došlo.

3. Také činohra *Státního divadla* v Brně se snažila k „tání“ přispívat za vedení triumvirátu Miloš Hynšt, Bořivoj Srba a Evžen Sokolovský. Od

7 Literární noviny 4, 1955, č. 5, 29. ledna, s. 4.

8 Vývoj *Večerního Brna* v 60. letech podává knižka M. Rejnuše *Kabaret Večerní Brno*, Orbis, Praha 1985.

9 sm: Rozhovor o Gogolovi a světě Matoušovi. *Literární noviny* 15, 1966, č. 20, 14. května, s. 4-5.



**Jan Skácel**  
**(60. léta)**

foto: archiv

her Majakovského a Bertolda Brechta dospěla na jedné straně k uvedení Havlovy *Zahradní slavnosti*, na druhé straně v r. 1965 k inscenaci Janem Kopeckým rekonstruované podkrkonošské lidové pašijové hry pod názvem *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, která stranické činitele obzvláště pobouřila, protože z některých míst jižní Moravy byly na ni pořádány zájezdy a protože zde herci nic nezesměšňovali, ale hráli s intenzivním prožitkem.<sup>10</sup> O to, aby byla inscenace zpřístupněna i těm lidem, kteří do divadla v Brně zajet nemohli, ani do sedmi dalších divadel, která poté pašije uvedla, postaral se *Gramofonový klub*, který nahrávku celé inscenace vydal v r. 1969 na gramodeskovém kompletu.

4. Do ovzduší pokročilého „tání“ plně zapadly v roce 1967 oslavy stého výročí založení prvního českého gymnázia v Brně. Na rozdíl od Olomouce, kde vzniklo první české gymnázium současně, mělo však i po školských reformách zákonného dědice, v Brně při všech reformách a reorganizacích zcela zmizelo a v jeho někdejší budově byla zřízena experimentální matematická základní škola. Přesto se absolventům ve spolupráci s několika žijícími profesory podařilo zorganizovat oslavy přímo mohutné, které se konaly v nejreprezentativnější brněnské budově, nedlouho předtím otevřeném *Janáčkově divadle*.

<sup>10</sup> Stanovisko stranických orgánů je přetištěno pod tit. Jak působila ideologie řízená KV KSČ v Brně v časopise Státního divadla v Brně Program, roč. 18, 1989/1990, květen 1990, s. 322-323.



Příznačné už bylo, že za hlavní den oslav byl zvolen 28. říjen, tehdy disqualifikovaný na pouhý *Den znárodnění*, a že hlavním řečníkem byl docent Robert Konečný, známý jako psycholog i spisovatel, který byl po r. 1948 vyhozen z fakulty. Ve spolupráci s *Musejním spolkem* se také podařilo vydat sborník *První české gymnázium v Brně*, v jehož oddíle vzpomínek absolventi z doby po roce 1948, k nimž patřil i Milan Kundera, zcela otevřeně psali nelichotivě o tehdejší době.<sup>11</sup>

5. Rovněž redakce kulturní rubriky listu KV KSČ *Rovnost* se snažila různě přispívat k uvolnění. Ve spolupráci s brněnskou pobočkou *Ústavu pro českou literaturu*, zřízenou v r. 1961, zavedla ve víkendové příloze rubriku *Kniha, která nás zaujala*; tu v podstatě obhospodařovali pracovníci pobočky spolu s jedním pracovníkem *Literárního oddělení Moravského muzea*. Snažili se v těchto recenzích propagovat díla, přinášející nové pohledy ve smyslu „tání“. Zpravidla vážně, ve vhodném případě - jako byla třeba silvestrovská stránka - však i formou parodie dogmatické kritiky. Psali ovšem recenze také do běžné kulturní rubriky.

6. Na závěr bych rád řekl ještě jednu poznámku neregionální, možná poněkud provokativní. Chtějí-li dnes publicisté někoho znemožnit, jsou rádi, když mohou uvést, že byl v těch a těch letech členem komunistické strany. Jenže tyto věci je třeba hodnotit historicky, věnovat pozornost tomu, kdy do strany vstupovali. V poválečné době to bylo zvláště u mladých lidí z upřímného idealismu a přílišné důvěřivosti k pěkným řečem. Proto mnozí, když poznali pravou skutečnost, se v 60. letech dostali do popředí zápasu o změnu, jako třeba Milan Kundera nebo publicista Vladimír Blažek. A nemělo by se zapomínat, že v 60. letech existovalo jakési neorganizované hnutí, které by se dalo nazvat „slušní lidé do strany“. Vycházelo z úvahy, že nějaké činy proti komunistické straně Moskva v žádném případě nepřipustí, že je třeba stranu změnit zvnitřku. Tehdy vstoupili do komunistické strany i někteří mí přátelé a také já sám jsem musel tuto otázku řešit, když mne ke vstupu v polovině 60. let vybízel můj šéf, dr. Vlašín. Že jsem nakonec nevstoupil, o tom rozhodla především úvaha, že bych se vzhledem ke svým pohybovým potížím nemohl této činnosti věnovat natolik, abych získal nějaký vliv, a že co zvládnou, je publicistická činnost - a tu stejně provádím. V době normalizačních prověrek mi pak dr.

11 M. Kundera: *Staromódní škola*. Sb. *První české gymnázium v Brně 1867-1967*, vyd. Musejní spolek v Brně jako 5. sv. Vlastivědné knihovny moravské r. 1967, s. 109; Pavel Pešta: *V neklidné době*, tamtéž s. 111-113; Roman Ráz: *Jsmo o to chudší*, tamtéž, s. 113-114;

Z. Vyhliedl: *Vzpomínky poněkud zrezivělé*, tamtéž, s. 114-115.

Vlašín mezi čtyřma očima řekl, že jsem udělal dobře, že jsem tehdy nevstoupil, že - jak mne zná - bych byl nejspíše vyloučen. Připomínám tuto záležitost jen proto, že nemám rád, když je některými lidmi hanoben každý, kdo o stranu nějak zavadil, jako by tam šel se zjištěnými úmysly; byly i jiné případy, kdy šlo až o jakési sebeobětování v zájmu změny; kdo byl ze strany vyloučen, byl totiž na tom mnohem hůř než bezpartijní. Samozřejmě značně jiné je to, pokud jde o léta normalizace; tam už asi více platí, že rozhodovalo vědomí, že je to předpoklad ke kariéře, i když byly nepochybně také případy, kdy někdo vstoupil jen ze strachu odmítnout případnou nabídku vstupu do KSČ.



Blanka Hemelíková  
**PODÍL HUMORU A SATIRY  
 NA DIFERENCIACI  
 LITERATURY 60. LET**

**P**ohyb v humoru a satíře od sklonku padesátých let se odehrával od „*suterénů humoristické pivnice*“ až k představě „*vždyť přece létat je snadné*“. Humor a satira se připojily k polemice s literaturou padesátých let, výrazným způsobem napomáhaly zevnitř rozrušovat starou závaznou literární normu a svými specifickými prostředky určily jednu cestu k diferenciaci literatury.

Zatímco ve vážné literatuře se na počátku šedesátých let jednou z dominantních tendencí stal příklon k všednímu životu, v humoru a satíře se obnova odehrávala právě opačně. Důležitý moment tu představovalo uvolnění vztahu k realitě. Přitom ovšem významnou roli hrálo ovlivňování žánru poetikou malých divadel a jejich uvolněnými výrazovými formami.<sup>1</sup>

Razantním způsobem podrobil kritice východiska a funkce humoru a satiry Oleg Sus.<sup>2</sup> Odhalil skutečné i domnělé „*nížiny pivního humoru*“ a odmítl popisně realistickou metodu a přímočarou výchovnost. Naproti tomu zdůraznil imaginaci a celistvější výpověď o bytostných otázkách člověka. Současně s kritikou poukázal na oslabené vnímání žánrové specifčnosti satiry, což ovšem souviselo s uvolňováním žánrových hranic obecně. Oproti homogenizovanému modelu předchozího období implicitně vrátil Sus do teoretického myšlení protiklad vysokého a nízkého humoru.

Nejúplnějším projevem nové poetiky nalezl Sus v dílech Miloše Macourka, J. R. Pícky, Karla Michala a Ivana Vyskočila a označil je za „*novou vlnu satiry*“, až v „*týmu nepříliš početném*“ (s.55). Novost byla ovšem i zde relativní. Autoři vraceli do literárního života model, který byl v předchozím programu zavržen.

1 Odtud vedla další důležitá vazba také na film, a to na linii pohádkové satiry (filmy *Tři přání* (1956), *Až přijde kocour* (1962-63), *Bílá paní* (1965, podle stejnojmenné povídky K. Michala)). Pohádková obraznost byla i zde východiskem ke kritickému vidění dobové reality. (I. Klimeš, *Jiné světy*. In sb. *Hranice (ve) filmu*, Praha, NFA 1999, s. 109-115).

2 Invaze „Bubáků“ neboli Nová vlna české satiry. HD 1962, č. 1, s. 35-36. Viz též knižně stať *Tři z „nové vlny“ satyrů*. In *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Brno 1963. Se soudobými vývojovými tendencemi prózy a tzv. novou vlnou prózy obecně spíná humor a satiru Jiří Opeltík a řadí sem M. Macourka, K. Michala, J. R. Pícky, J. Škvoreckého a I. Vyskočila (stať *Pokus na místě čili o stavu naší soudobé prózy*. *Almanach Klubu čtenářů 1962* (1963). Knižně in *Nenáviděné řemeslo*, Praha, ČS 1969, s. 92). Namátkou uvedme další příklad integrace humoru a satiry jako součásti prózy a jejich diferenciacních procesů: komickou interpretaci skutečnosti „próza pojímá jako úsilí o vyslovení diferencovaných koncepcí života“. (Z. Kozmín, *Umění stylu*, Praha, 1967, s.58).



**„Nejúplnější  
projev nové  
poetiky našel Sus  
v dílech  
Miloše Macourka,  
J. R. Picka,  
Karla Michala  
a Ivana Vyskočila  
a označil ji  
za novou vlnu  
satiry...“**

foto: archiv

V další části svého příspěvku budu charakterizovat poetiku výše zmíněných autorů, kteří měli pro vývoj centrální význam, a jejich způsob, jak budovat svébytný svět uměleckého díla. Tvorbu I. Vyskočila ponechám stranou vzhledem k jejímu zakotvení v divadelní dramatičce. Kontext nové satiry načrtnu pouze ve stručném obrysu, abychom poznali především sounáležitosti s tvorbou experimentální.

Miloš Macourek využil pro zásadní proměnu poetiky lyrismus. Jeho tvorbu proto charakterizoval Sus ve zdánlivém protimluvu jako „*satiru bez didaktičnosti*“. Macourek debutoval jako básník a zde mohl využít pro literární inspiraci Prévertovu poezii, kterou překládal a která ukazovala možnosti „*básnického humoru*“. V knize *Živočichopis* (1962) tvoří myšlenkovou dominantu satira zmechanizovaného pojetí života. To je jiné kladení otázky autentického a neautentického bytí, otázky, která dominovala ve výběru problematiky dobové literatury. Macourek v revoltě proti konvencím zdůrazňuje kouzlo dobrodružství, aktivity, krásy a veselí. Pohádková a snová obrazovost, malířské vidění, prvky nonsensu a černého humoru a asociativní slovní komika představují polohy, mezi nimiž osciluje zastřená tendence moralizovat.

Jiného rázu byla tvorba J. R. Picka. Ten namířil k pólu experimentálnosti a modelovosti a důsledně využil poetiku absurdity. V Susově pojetí: „*Pickovi se zproblematizovala satira*“. Sus také čapkovsky ironicky, s narážkou na starodávné kritické konvence, dovodil, že „*bodrého humoru u něho /Picka/ nenajdeš*“. Necháme-li stranou Pickovy divadelní hry, jež tvoří těžiště jeho tvorby, pak mezi nejlepší díla beletristická patří sbírky *Monolécky muže s plnovousem* (1961) a *Sedm kytic pro buvola* (1966). V oblasti literární



satiry je tu charakteristickým rysem otevřenost a ostrost, kde Pick uvádí jména autorů, jež satirizuje. Polemikou s kánony předchozí doby je především kritika ideologizace společnosti a výsměch politickým frázím. Po tvárné stránce vyšel Pick z parodie a parafráze textů lidové poezie. Folklor, jehož ideologickému využití přikládala česká kulturní politika po roce 1948 velký význam, se tu stal inspirací k černému humoru a nonsensové komice. Předznamenána byla tato poloha Pickovy tvorby ve sbírce parodií *Parodivan* z roku 1957, kde byla terčem ironie budovatelská literatura a soudobá literárně kritická schémata.<sup>3</sup>

Karel Michal byl v Susově kritické reflexi „*plebejský dialektik*“, se „*zdravě moralizující lidovostí*“. Rovněž on, v myšlenkovém souznění se společenským reformismem, se vyrovnával s padesátými lety, nicméně pokusil se satiricky zachytit i „*iracionalitu doby soudobé*“. V knize *Bubáci pro všední den* (1961) se zaměřil na donedávna vládnoucí schematizované myšlení, znovu a v nových funkcích tvárně aktualizoval žánr bajky a pohádky. Opakuje se tu též otázka hledání autentického života, avšak Michal tu nastoluje konflikt mezi autenticitou jednotlivce a groteskně dogmatickou mocí.

Přes znovuobjevování absurdního humoru, který by byl bez politického zaměření, kritika nicméně spojila Michalův humor se společensky angažovanou „*intelektualizovanou*“ prózou 60. let. Zdůraznila „*aktuální absurditu*“,<sup>4</sup> ve smyslu „*přezkušování skutečnosti*“ (s. 22) a vyzdvihla, že „*také absurdní komika uvádí realitu v pochybnost, aby ji znovu našla.*“ (s. 24). Nadlehčené pojetí problému životní autentičnosti kritika reflektovala s vážnou důrazností: „*lidé chtějí s bubáky a jejich érou skoncovat, chtějí život prožít na vlastní náklady, bez pomoci plivníků.*“ (s. 24)<sup>5</sup>

Od humoru vedl ještě jeden důležitý spoj k modelové próze, a to v tvorbě Hermíny Frankové. Významný vývojový impuls tu představoval humor, vycházející z „*patosu obyčejnosti*“. Franková vystavěla své prózy *Ženy pod helmou* (1961) a *Děti platí polovic?* (1961) na zorném úhlu obyčejného člověka a dítěte a metodou ironizujícího „*hovorového verbalismu*“ se přihlásila k moderním postupům experimentální literatury.<sup>6</sup>

Částečné vyčerpání určitých témat a poetiky postihlo i žánr socialisticky angažované satiry a tvorbu „*otců-satiriků*“. Václav Lacina, „*oficiální*“ socia-

3 Ján L. Kalina: Svet kabaretu. Bratislava 1966, s. 429.

4 M. Suchomel: Literatura z časů krize, 1992. Stať Cesty k dospělosti, in sb. Cesty k dnešku, 1966.

5 Parodii dogmatické kritiky období 50. let, s ironickým odsudkem Michalovy knihy - „*rafinovaného tahu zarputilého pomlouvače naší nové společnosti*“ napsal Pavel Pešta [K. Michal: Bubáci pro všední den i pro Silvestra. Rovnost (Brno), 1. 1. 1963; pod pseud. Petr Žabinský].

6 Je charakteristické, že pochvalnou recenzi, založenou na novém hodnocení literárního humoru, napsal právě K. Michal: v oboru satiry „*se už mnohokrát hřešilo proti požadavkům literární formy ve jménu užiskovosti námětu.*“ Franková „*nenapsala sbírku komunálních bana*

listický satirik, se jednak do jisté míry vrátil ke svým dadaistickým začátkům, jednak se pokusil pro nezměněný obsah využít nových prostředků, zvláště postupů absurdity. V jeho přelomovém díle, sbírce *Žlučové kameje* (1965), se tak ironie proměnila v sarkasmus a ubyly aktuální komentáře dne, nicméně Lacina tu stále ještě především „tepe“ jednotlivé nedostatky. Regenerace Lacinovy tvorby pokračovala v knížce prozaických parodií *Dódekameron juristický* (1967), kde se Lacina zaměřil v celistvém pohledu na některé společenské mechanismy. Nevyhnul se tu ovšem parodickému gestu, reflektujícímu konvence v dobové vlně modelové literatury. A tak parodicky zesměšnil i starší a současnou absurdní prózu, s níž souzněly jeho kritické cíle.

Na pozadí obrazu žánrového rozpětí humoru a satiry 60. let je tedy hezky vidět, jak po dosti dlouhé přervě, ač na krátko, přesto znovu nabyl český humor a satira svou svébytnou povahu antidogmatického a mýty destruuujícího žívu, a dospěl posléze až k velkolepé ambici „*Vždyť přece lézat je snadné*“.

Zásadní proměnu humoru a satiry, jednak v kvalitě vlastní umělecké tvorby a jednak v reprezentativnosti na pozadí žánrového systému a ve společenském statutu dokládá rovněž dobová kritická reflexe.

V roce 1959 psal Milan Jungmann o současné české próze: humor a satira jsou „*nyní většinou pěstovány v málo náročných povídkách, které nedosahují umělecké úrovně, jež by dovolovala zařazovat je mezi skutečnou literaturu.*“<sup>7</sup> Naproti tomu v roce 1962 Ludvík Kundera v diskusi *Cesty a podoby moderní poezie* ocenil přítomnost nových forem humoru v literatuře a viděl v nich novou přitažlivost i pro svou básnickou tvorbu: „*Dvě linky současné světové poezie, básnická racionalita a iracionalita, žijí v oblasti básnického humoru v symbióze. ... Lze sem zahrnout tvorbu Arpa, Préverta, černý humor Alfréda Jarryho, humor absurdní. ... Zkrátka a dobře, hlasují dnes především pro básnický názor humoru.*“<sup>8</sup>

lit.“ je to „inteligentní satira, psychologicky a literárně vycizelovaná zlomyslnost povídek a monologů.“ (Ženy pod helmou a měšťáček v nás.

Nové knihy 1961, č. 19, s. 4, 11.5.1961). H. Franková také spolupracovala s M. Macourkem. Důležitý je např. film *Divka na koštěti* (1971) s Macourkovým a Votrličkovým scénářem, který vznikl na námět H. Frankové.

<sup>7</sup> M. Jungmann: *O současné české próze*, 1959, s. 26.

<sup>8</sup> L. Kundera, cit. podle J. Hříšal, B. Grögerová: *Let let*, 2. díl (1994, s. 96).



Jaroslav Bouček

## DO VYKOTLANÉ VRBY – HISTORIK JAN SLAVÍK V 60. LETECH

**M**ezi historiky, pro které znamenal „Vítězný Únor“ dlouhodobé umlčení, patřil historik Jan Slavík (1885 - 1978)<sup>1</sup>. Právě Slavík si vybral T.G.Masaryk k doplnění svého stěžejního díla *Rusko a Evropa* k novému vydání a podnětný Slavíkův přístup se projevil zejména v obsáhlých monografiích o ruské revoluci (*Lenin*, 1934 a *Leninova vláda*, 1935). Z meziválečného období jsou známé i Slavíkovy zásahy do teorie historického poznání, pojetí českých dějin, zejména výkladu husitství. Vzešly ze zapálených polemik s jeho učitelem, profesorem Josefem Pekaře (*Dějiny a přítomnost*, 1931 a *Husitská revoluce*, 1934). Svůj zájem Slavík obracel i do raného středověku (*Sv. Václav a slovanské legendy*, 1929) a poválečný vývoj znemožnil dokončení plánované syntézy *Vznik českého národa* (I. a II.díl, 1946 a 1948). Slavíkovu literární činnost, zejména jeho epigramy, vzpomněl ve svých pamětech Zdeněk Kalista.

Slavíkův novinářský boj na obranu demokracie a svobody tisku v krátkém období 1945 - 48, kdy byl jedním z mála u nás vystoupil na obranu Zoščenka a Achmatovové ve zámém leningradském případě, skončil tím, že byl 25.února 1948 zatčen (byl propuštěn po prezidentské amnestii). Byl také s dalšími literáty vyloučen ze Syndikátu spisovatelů. Brzy po svém návratu z vězení začal Slavík komentovat současné události ve strojopisech nazvaných souhrnně *Do vykotlané vrby - materiály k dějinám současnosti*.

Ve svém prvním dochovaném komentáři z července 1950 *Středověk v revoluci - čili proč mluvím do vykotlané vrby* Slavík napsal: „*Náš stát dnes ovládají komunisté, kteří fanaticky věří, že se v Rusku bolševikům podařilo uskutečnit socialismus a že totéž se podaří v Československu. Tohle veřejně popírat, znamenalo by se vydávat podobnému nebezpečí, jaké za panství církve hrozilo tomu, kdo tvrdil, že učení o bohu a životě nesmrtelném je nepravda... Při takovém stavu věcí zdá se jedině rozumné nechodit s nevírou v komunistická dogmata na veřejnost a mlčky očekávat věci*

<sup>1</sup> Souhrnně o J. Slavíkovi v úvodu k výběru z jeho publicistiky J. Slavík, *Iluze a skutečnost*. Praha, Academia 1999. (Ed. J. Bouček). Činnost

J. Slavíka v l. 1945 - 1948 je zachycena příspěvcích J. Hanzala a A. Kostlána na konferenci pořádané ÚČL. Rok 1947.



**Jan Slavík:**  
**„V Československu občanská odvaha poklesla tak hluboko, že sebemenší narážka na přehmat držitelů moci se pokládá už za buhvíjakou mužnost.“**

foto: archiv autora

*příští. Jenže perspektiva budoucnosti se stává každým dnem povážlivější. Stále určitěji se rýsuje nebezpečí, že bolševická revoluce, která ve své první fázi nesporně popohnala společenský pokrok, přivede svou degenerovanou formou socialismu slovanské národy k pohromě. Rostou obavy, že sovětský blok států při svých pokusech rozšířit hrůzné formy socialismu utrpí nakonec porážku od nejkulturnějších národů, bránících se, aby pod maskou socialismu nebyli vrženi do nového středověku.<sup>12</sup>*

V listopadu 1957 na okraj čtyřicátého výročí ruské revoluce Slavík zopakoval, v čem se s komunisty rozchází: „Komunisté čtvrt století řádění Stalina pokládají jen za jakousi chybičku, kterou ÚV strany po Stalinově smrti „směle“ odstranil. V tom se s komunisty rozcházím diametrálně a žádná shoda tu není možná. Ti, kdo věří, že v Rusku je uskutečněn socialismus, naprosto nemohou připustit tezi, že z bolševické revoluce vyrostla nová vládní forma despotic-ká. Tož i v další desítky let bolševické revoluce zůstávám v očích komunistů štvácem, mohoucím své pomluvy jen šeptat do vykotlané vrby.“<sup>13</sup>

K Chruščovově utopickému programu *Již naše generace bude žít v komunismu* historik přistupoval naopak mnohem shovívavěji: „Chruščovův chiliastický slib, že dnešní sovětská generace se dožije komunismu, zůstane slibem, ale dosti bude, splní-li se osudová

2 J. Slavík: Materiály k dějinám přítomnosti. SQA a.j. 17, s. 88.

3 J. Slavík: Materiály k dějinám přítomnosti, s. 50 -1.



*podmínka, se kterou Chruščov svůj slib spojil, zvýší-li sovětský lid svou pracovitost, pracovní kulturu.*<sup>4</sup>

Zde Slavík opět navazoval na své předválečné studie, kde zdůraznil, že hodnocení revoluce se neměří tím, jak dalece se vybojoval program revolučních radikálů. Opíral se o teorii heterogenie cílů sociálního psychologa A. Wundta a ruského smenovechovce N. N. Ustrjalova, který prohlašoval, že ruská revoluce sice ztroskotala ve svém pokusu být světovou proletářskou revolucí, ale je naopak úspěšným, byť násilným, procesem vytváření moderního ruského národa. Přes všechny záporny ruská revoluce přinášela společenský a hospodářský pokrok v zaostalé zemi.

Tehdy, v šedesátých letech se historik mohl opět, aspoň částečně, objevovat na veřejnosti. Přednášel v Historickém klubu o starších českých dějinách a jeho přednášky byly středem zájmu vrstevníků i mladší historické generace. S obnovou činnosti Historického klubu v 60 letech souvisela i Slavíkova živější korespondence s předválečnými kolegy - historiky, Karlem Kazbundou<sup>5</sup> a Jaroslavem Werstadtem<sup>6</sup>, kde

4 Tamtéž, s. 95.

5 Milý pane docente,

V Praze 21.X.1965

Když před měsícem jsme na ruských Olšanech pohřbivali Eugeneje Maximoviče, zaměstnance Ruského zahraničního archivu, jednoho z posledních svědků, co v oddělení dokumentů nebylo a co bylo na Východ vydáno, vzpomenul jsem si, že Vám dlužím odpověď na můj dopis. Odkládal jsem to starécké pamlbování moderní historiografie až konečně přišla náložka důraznější - z druhého běhu. Při setkání s Janem Thonem zvěděl jsem, že Vás už z tohoto světa i fakticky odespali a že prý byl mile překvapen, když Vás potkal v Praze živého! V tom jsem vyčítal, já - mortuus vivens, jak si říkával náš Jaroslav Goll, popud, abych konečně rozhybal svůj špatný psací stroj (můj rukopis ovšem dopadl by mi nesrovnatelně hůře) a poslal do Vaší lžhaky odpověď. Na Vaši publikaci se opravdu těším, ačkoli je to nepřírozené - poslat spis člověku, který své knihy zrovna prodává, vlastně už prodal. Je to však jistý pokrok, že můžete publikovat. Nedívno vyšly první díl Bartošovy Husitské revoluce je také symptomem, že čas nestojí. Takovým příznakem je také husovské sympozium, třebaš budi myšlenky, jež jsem vyjádřil v přiloze. „Pokrokem“ jsou také zájezdy dnešních historiků do ciziny na kongresy. Dostal jsem nedávno pohlednici z Vidně od brněnského Macůrka. Na přednáškách Historického klubu také poznávám, že nežím má strpení se starými idealistickými přeházkami. Ostatně, nemusí to rozháňet. Ta havěť vymře smrtí přirozenou. V květnu zemřel carův, to jest Pekařův střelec - posel, jak jsem mu říkával, Josef Kik, v září ho následoval jeho nástupce v jednatelství Historického klubu - Jan Klepl. Omnes eodem cogimur. Před dvacet lety Klepl mi poslal dopis k narozeninám, kde psal cosi o mých bojích za historickou vědu. Kopa té odpovědi jsem náhodou našel a posílám Vám ji ještě s jinými jedovatnami - pro ukášení chvíle.

Zdraví Jan Slavík

Vážený pane docente,

děkuji za vzpomínku k Vánocům. Sám už po léta se neodvažuji někomu k světům psát a zvláště ne vinovat šťastnější nový rok. Důvod uvádět snad nemusím. Po léta jsem psal „komentáře do vrby“, v nichž jsem glosoval revoluční události a ukládal jako materiál k dějinným přitomnostem. Ani to už nedělám. Hezkou hromádku těch papírů vzala si z mého stolu policie. Zachová-li se to v archivu ministerstva vnitra, budoucí nějaký Roubík či Věš jmenovec bude mít dosti dokladů, jak asi jsem špatně viděl, co se v přítomné době děje. Jako historik revoluce objevím se patrně bidným a slepým komentátorem doby přítomné. Také epigramové reakce na velká díla už oddychává od dob když líktorové u mého známého si vybrali pro archiv vnitra přes

dvě stě epigramů. To také snad dostačí jako budoucí pramen, svědčící o mé historické slepotě. Z jednoho takového desatera z doby ještě žijícího patriarchy české vědy historický dovolil jsem přiložit ukázkou. O naší historické vědě jako plnokrevný exhistorik nic nevím. Snad jen to, že prof. Pešák v hrobu se obrátil po druhém, když zvěděl, že dědicem jeho katedry je Jiří Graus. Poprvé se obrátil, když Graus převzal redakci historického časopisu. Před týdnem jsem na Vás intervizivně vzpomínal. Po šestadvaceti letech jsem probíral a páčil papíry (mně došli korespondenci), kterou jsem si při své ejetci odnesl domů z Ruského archivu. Nic z toho nemůže být potřebné, když Ruský archiv už neexistuje!

Zdraví Vás srdečně Váš Jan Slavík V Praze 17.II.1966

Vážený a milý pane docente,

V Praze 10.III.1966

Popíchám s díky kvitovat zasláné dva svazky Vašeho díla, které ovšem jsem dosud nepřčetl. Ale pouhé nahlédnutí do několika kapitol vzbudilo ve mně tolik pocitů, že vrhám je na papír. Nebyly to vždy počty libé. Skoro se stydlím přjmout knihu s věnováním, když spisy toho druhu i s věnováním dávno putovali do antikvariátu. A nač poslat knihu člověku, který je - abych užil Gollova termínu - mortuus vivens, dávno neprocucující mrtvolo! Jako šlápnutí na ropuchu působil na mne „úvod“ Arnošta Klímky jednoho z nejvšednějších ignorantů v naší historiografii. Kdybych byl tušil, že se vezte ten chlapec do Vašeho díla byl bych o něm do Akademie napsal horší věci než o akademikovi Mackovi, když si troufí svými pravopisnými chybami zaneřádit vydání Šustových pamětí a páty di Urbánkových Dějin. Myslím, že „zastléno“ parí nezůstalo bez výsledku. Pan Macek se chystal doprovodit svým říkáním Bartošovy Dějiny husitské revoluce, ale pak od toho upustil! V Akademii ovšem mají ode mne také dvě „zastléna“, upozorňující na hrůzné chyby Klímovy. Byl jedním z autorů středoškolské učebnice Československé dějiny. Těto učebnici sám jako úředník ministerstva dal aprobat! Ale vyspalo se na knihu tolik žlobů, že byla po roce honem vzata ze škol. Klíma je autorem číslu pověstné Maketky partie konce století XVII. a první poloviny století XVIII. Ve své stížnosti na Maketu, poslané předsedovi Akademie Šormovi, podal jsem velkou řadu hotových „bot“ tohoto vysokoškolského znalce. Moji stížnost mi Šrom vrátil, protože prý „hrubě autory napadám“. Tyto hrubosti záležely v tom, že jsem např. Klímovi vytkl, že prohlašuje posledního Habsburka Karla VI. za syna Josefa I., že si plete Slovinsko a Slavonii, že si plete Stolčín Bělehrad se srbským\*, že zcela falešně vykládá pragmatickou sankci. Tato má žaloba se dnes oklepává na stroji. Až ji dostanu, pošlu Vám partii Věcné a jazykové nedostatky v příspěvku Arnošta Klímky. Uvidíte, kde se tak drze veztel do Vašeho velkého díla!

Prozatím dovoluji si Vám poslat svá „Apomeumata“, jež jsem napsal r. 1952. Několik historiků mne před rokem vyzvalo, abych jim dal fragmenty ze svých prací, které se nedostaly do tisku. Slibil, že je svým nákladem rozmnoží a aspoň v té podobě zachováji. Bohužel, mohl jsem dodat jen fragmentisima, poněvadž jsem po léta dával své papíry vnučce na školní sběr papírů. Vaši knize se blíží nejvíce moje vzpomínky na univerzitní studia a na styky s univerzitními učiteli. Budete-li ve své práci pokračovat, budete mít o „pramen“ více. Pošlu Vám to zvláštní zápisou. Také si Vám dovoluji zaslat některá fragmenta z chystané práce Palackého Dějiny, jež měla vyjít u Laichtra. Je tam hodně o Hofferovi, jemuž, jak jsem viděl při letním nahlédnutí do spisu, věnujete hodně pozornosti. Hoffer měl také figurovat v závěru mé práce Vznik českého národa, jež měla končit vyčištěním paniky která v letech 60. a 70. zachvacovala sudetské Němce, když se velem česká města počestvovala. Hoffer to byl, jenž zvláště bil na poplach. Jeho řeč o heidelberské univerzitě, kterou ve své knize připomínáte, byla jedním z takových projevů strachu, aby český národ neopakoval husitskou pohromu německého živilu - ve spojení s Ruskem! Tak to tenkrát sudetskí Němci formulovali. Také fragmentisima o tom dovoluji si Vám poslat - až je dostanu. Vlastní opis bidného pisáře na bidném stroji předkládám Vám nechci.

Vidím, že jsem se stařeček rozpovídal, ač jsem Váš spis ještě nečetl. Až jej spolknu, doufám, že budu moci napsat Vám něco příjemnějšího a kloudnějšího. Pouhé nahlédnutí mi napovídá, že jde o solidní, všude na pramenech založenou kazbundovskou práci. Bohužel, padla do rukou - mrtvolo.

Se srdečným pozdravem Váš Jan Slavík

Vážený pane docente,

V Praze 24.dubna 1966

odpovídám na Váš milý, velmi obsáhlý dopis pozdě z této příčiny. V Historickém klubu byla ohlášena na 19.duben přednáška dra Kučery o historických disertacích na universitě. Čekal jsem, co se tam dozvím, vlastně zde také tato přednáška bude mi potvrzením, že nepřevem se na mne mnozí páni zlobili, když jsem napsal, že univerzita je posledním cechem, který ze středověku zůstal. Ale přednášející náhle nervově onemocněl a místo něho před-



nášel dr. Maur svou studii ze selských dějin. Vaši hutnou práci\* jsem také pročítal z toho svého egoistického stanoviska a ovšem našel jsem v ní potvrzení své teze. Univerzita byla za Rakouska, za první republiky a je dodnes cechem se svými dobrými i stínými následky pro historickou vědu. Věde toho mne, zkaženého politikou, při čtení Vašeho spisu stále provázela myšlenka o osudech historických stolic v socialistické republice. To silně změnilo mé hodnocení těch, kdo v polofeudálním Rakousku rozhodoval o obsazení stolic. Jak vysoko tu stojí např. Lev Thun. Jaké vědecké podmínky kladi uchazečům ve srovnání s dobou přítomnou? Inak čtení Vaší knihy byla pro mne jednou zase požitkem, vlastně je to vedle Bartoňkových Dějin husitské revoluce jediná kniha, které se mi zdá hodná publikaci Akademie, Mackův Těbor; jím redigovaný Přehled československých dějin, Kalivodova Husitská ideologie, byly pro mne hrozným utrpením, které mne vydráždilo k několika zesláním Akademie, na konec přímo na adresu Šormova. Vše to bylo ovšem jen donkichotství, v němž se hledaly osobní pohnutky proti „marxistickým“ spisům.

To, co jste napsal o tzv. Pekařovu memorandu, dovolil jsem si bez Vašeho svolení předložit, Werstadtovi, kterého ta věc stále zajímá, zatímco co já „svou pravdu“ špatně jsem se odvěřil proti Pekařovi, který mi prokázal tolik dobrého. Vzpomínka na tu aféru bude ve mně nepřijemné pocity, zejména, když stále jsou lidé, kteří se domnívají že jsem tím „sloužil“ Benešovi. Ve vaší knize jako vědec získává Höfler. Jistě právem Jeho práce zejména z oboru českých dějin, byla podceňována. Politicky ovšem od počátku stál na stanovisku, že osud malých národů je rozhodnut, třebaže od samých počátků jako mladý spolupracovník Gorresova časopisu projevil takřka instinktivní strach z Ruska a z panslavismu, jak to bylo také u otce marxismu. Dočkám-li se, že mi to slušně okepeju, pošlu Vám své fragmenty ze studie o Palackého Dějinách, kde jsou také odstavce o Höflerovi. Přeji Vám, abyste třetí díl své práce za nepřítivného vědeckého klimatu ve zdraví brzo dokončil, a znovu děkuji za darované dva svazky

Se srdečným pozdravem Vaš Jan Slavík

\*F. Kozbunda: Stalice dějin na pražské univerzitě I - III. Praha 1965 - B.

Vážený příteli,

V Praze 22. června 1969

Opožděně děkuji za třetí díl Vaší skvělé práce. Rozhodl jsem se totiž napsat Vám, až knihu přečtu. Bohužel, ty tam jsou časy, kdy jsem objemnou zejména knihu spolká za dva tři večery. Je Vám známo, že jsem v životě mnoho spisů nepochválil. Tentokrát však uznávám, že jste dal české vědě historické opravdu nastolil (jak říkají Rusové) dílo, které na dlouhou dobu bude nepostradatelné každému, kdo bude psát něco o české historiografii. Zvláště cením, že jste se neomezil na úřední materiál, ale zachoval paměť na spoustu literatury, která vznikla při různých kontroverzích. Více Vám o knize nepíši, až jí z novu přečtu neb pováživši chabnoucí paměť neudržíte hned ty nové věci, o kterých jsem se od Vás dozvěděl.

Dokladem chatrné paměti je přiložený číslo Revue dějin socialismu, 1968, č. 4, kde je obšírná moje stať Pád první republiky. Nepamatuji si dobře, zda jsem Vám ji na podzim poslal. Pro všechny případy posílám ji s tímto dopisem. V případě, že toto číslo už ode mne máte, nevracejte mi jej! Je to totiž číslo časopisu, s jakým jste se při svém bádání historiografie tři století nesetkal. Moje brožura Pád první republiky byla už na skoku do rotačky, když jí cenzura druhé republiky zakázala. Po třiceti letech redakce Revue dějin socialismu požádala mne, aby tato brožura mohla otisknout. Číslo, kde byla vylíčena, bylo připraveno k expedici, když přišel 21. srpen. Páni se neodvážili je abonentům rozeslat. Na místo toho vydali číslo páté, kde otiskl stať čísla čtvrtého s vnecháním mého článku.\* Abonentům oznámili, že čtvrté číslo nevjde a že administrace je ochotna přislušnou část předplatného vrátit. Nerozeslané číslo studenti i historikové si kupují pokoutně. Mně vzkázali, že mi mohou dát zdarma libovolný počet exemplářů. Z toho vedle jiných věcí je jasno, že mohu poslat svým přátelům, známým svou stať dvakrát a posloužit jim, kdyby snad žádali exemplář další! Spisy mají legrační osudy

S opakovaným díkem za znamenitou knihu zdraví Vaš Jan Slavík

AAV ČR, F.Kozbunda, korepondence.

\*/A také rezoluce Čs. historiků z června 1968, pozn. J.B./

6 Můj a zbylý příteli,

ježto sibiřsky rozsáhlý formát dopisu mohl by vést ke znepokojení, že není něco v republice i u mne, jejího polobobčana, v pořádku, honem sdělují, že nikde nic zlého se neděje. Causa scribendi je tato: Objevil se u mne můj známý z Kladna, který se byl podívat za synem v Americe. V Clevelandu seznámil se s Čechem, správcem nějaké knihovny, který ho požádal, aby v Československu sehnal všemožnou literaturu o našich východních legích. Obrátil

se projevovaly někdy až nepřiměřeně odmítavě, i když z hlediska psychologie historikova dlouhodobého osamocení pochopitelné, ohlasy na soudobou historickou produkci. Tak bouřlivý nesouhlas vyjadřoval i s prací těch mladších vědců, kteří se, jako byl například filosof Robert Kalivoda, začali ke Slavíkovi hlásit.<sup>7</sup>

Také postupující oficiální destalinizaci a uvolňování v české kultuře v průběhu šedesátých let sledoval Slavík s velkou rezervou. Tak například o III.sjezdu Svazu československých spisovatelů, najdeme ve Slavíkových komentářích suché konstatování:

se na mne, abych mu poradil. Řekl jsem mu, že snad se dá něco sehnat ve výměnném fondu knihovny Pamětníku odboje a že mám přítele, který tuto knihovnu kdysi tvořil a dosud, ač v penzi, má dobré styky se zaměstnanci tohoto ústavu. Věc zrovna nespěchá. Stačí věc vyřídít, až se na pozím vrátíš do Prahy. Jen bych Tě prosil o předběžnou informaci, zda se s tím dá něco dělat, zda je naděje, aby se ta literatura dala sehnat. Rozumí, se že by to bylo za dolary. Myslím, že Tvou odbornost a ochotu velmi popíchnu, když sdělím, že tím knihovníkem v Clevelandu je dr.Kalina, syn známého radikálního státoprávníka\* a, nemýlí-li se, Tvého dobrého známého! Vzal-li jsem na tak stručnou záležitost tak velký formát papíru, je to ze zvyku. Každý den totiž odnese to několik půlarchů papíru při mém věčném - jak říká má vrchnost - klepání do stroje. Vytkl jsem si totiž tři světoborné vědecké a literární úkoly. Oklepat trosky z poznámkových bloků ke Vzniku českého národa, rozmnožit komentáře o době přítomné a pořídit z epigramů nějaké výběry.

S materiálem ke Vzniku dlouho nevydržím. Dopálím se na sebe i na jiné, že jsem to nemohl vydat, a to mne vede k tomu, že rychle přecházím k druhému úkolu. Opisuji komentáře o studené válce. Při tom stále mne něco nutká, abych kytici z těch komentářů položil ke stupňům trónu. Protě tě hlouposti však nelzázím účinný lék v myšlence, že bylo by to nadbytečné, abych poslal, co jsem už pomocí policie i pošty předložil k uvážení a že má dobrá snaha nebyla panstvem kvitována. Nebudu se vnucovat, ani obtěžovat. A když mám dost revoluční prózy, začnu překlepávat epigramy. Přitom ve výboru neháním se momentem „uměleckým“, ale „historickým“. Svým komentářům dal jsem název Dějiny přítomnosti (pod tím názvem dostanáš na pozím exemplář; nestane-li se do té doby se mnou něco lidského). Ale ten název hodí se dobře také na plody básnické. Také by jsou vlastně komentářem naší revoluční doby. Při tom moje choleričnost přemáhá vlastnost historika. Při opisování epigramů nejednou se mi vloudí jiný rým, nikoli však umírněnější, jak to bývá, když se literát vrací ke starším plodům vzteku svého. Přikládám několik ukázek.

Z novinek společensko-hospodářsky-politických ti jistě je známo, že celé Praha, to jest všechny domy v Praze, jsou na prodej. Stačí, aby se obyvatelé smluvili, že si svůj byt koupí. Zaplatí se státu hezké peníze, převzme se náklad na údržbu a čirže se bude platit dál... Doufám, že po návratu Váš rohák dostane se do mnoha soukromých rukou a že Tě pozdravím jako spoludomáckého pána. Já na to nemám.

Ještě malíčkosť. Splnilo se proroctví, pronesené nebožtíkem Schlicksbierenem asi před deseti lety, když jsme šli z pohřbu jednoho Lebensabituenta.

Řekl tenkrát: „Jednou se vrátí Utěšilovic z letního bytu a najdou v kavárně Jediného Slavíka.“ Stalo se. Všichni, kdo to slyšeli jsou už na druhém břehu.

Pak člověk nemá denně slyšet die Posaunen des letzten Gerichtes. Ale dosti tě senilny

Zdraví Tě i statnou kolchoznic tuissimus Slavík

V Praze 20.srpna 1966.

AAV ČR, f.Werstadt, korepondence. Antonín Kalina (1870 - 1922) byl r. 1918 předsedou poslaneckého klúbu státoprávní demokracie v ústavodárném Národním shromáždění.

7 Viz dopis v poznámce 37. Srov. R.Kalivoda, Husitská epocha a J.A.Komenský. Praha 1992, s. 124, 184. Dlouhou (57s.), zcela odmítavou recenzi věnoval Slavík v r. 1969 sborníku čelých českých historiků Naše živa a mrtvá minulost. Praha 1968. Viz J.S., Oživený historický idealismus, umlčený historický materialismus [stroj.], SUA, f.Slavík, a.j. 4.



„V Československu občanská odvaha poklesla tak hluboko, že sebe-  
menší narážka na přehmat držitelů moci se pokládá už za bůhvíjakou  
mužnost. Dnes si naši lidé pochvalují, co si „troufali“ někteří čeští lite-  
ráti říci o událostech a poměrech v republice na III.sjezdu. Nikdo se  
však nepozastavuje nad tím, čím všichni vystupující spisovatelé tuto  
„statečnost“ vykoupili. Všichni horlivě vyznávali vládní legendu o kultu  
osobnosti... a všichni zapomněli na základní Marxovu a Engelsovu tezi,  
že všechny společenské jevy třeba vykládat především z hospodář-  
ských poměrů, neboť takový výklad by nutně vedl k závěru, že Stalinův  
despotismus měl, podobně jako každý jiný orientální despotismus, svůj  
hospodářský základ v celostátním vlastnictví všech výrobních pro-  
středků.“<sup>18</sup> Tuto myšlenku Slavík vyjádřil v epigramu nazvaném  
Materialistický výklad dějin přítomnosti:

*„Historie, kde je kořen tvého zotročení?  
U marxisty Plechanova najdeš vysvětlení.  
Kde ti může vláda vzít práci, chleba žvanec,  
tam se rodí modla a kol modly rabů tanec.“<sup>19</sup>*

Chování českých spisovatelů a vědců za Stalina i v období chruš-  
čovské destalinizace odsuzoval Slavík podstatně více než chování před-

B J.S.: Sověťští a čs. spisovatelé za revoluce [stroj. z října 1964]. SÚA, f.Slavík, a.j. 18.

9 J.S.: Básně, epigramy [stroj.]. SÚA, f.Slavík, a.j. 27. Octujme další dobové epigramy:

Na hradě Křivoklátě (z výkladu průvodce hradě)

Tady, v té plesnivě studené díře

král Ferdinand močil Augustu kacíře

patnáct let zaživa hněl, zvolna umíral

za to že si na pány hubu otvíral

z toho závěr pro zájezdné autokary

nereptej a nic si nezačinej s cary!

Na Krakovci

Z hromady kamení varovně mluví každý kus

člověče nedělej, co zde dělal Jan Hus

mluv pravdu, braň pravdu, tím stále národ hecoval

nebyl by přišel o kejhák, kdyby byl kušoval

V Lánech [otčenáš u hrobu TGM]

Tatičku Masaryku, my, tvoje věrné děti

přišli jsme ne slovy, ale skutky pověděti,

jak za tvým výchovným heslem husitsky stojíme,

přikradli jsme se do Lán, mluvit se však bojíme

Temtěz.

stavitelů kultury v SSSR. Ti mohli alespoň na svou obhajobu uvést Někрасovovo: „*Po rodičích jsme tací!*“ Každý věděl, jak je Rusko zatíženo staletým carským samoděržavím, jak despotická ideologie žila nejen v myšlení širokých vrstev nevzdělaných mužiků, ale i u ruských revolucionářů a spisovatelů. Takovou omluvu čeští literáti neměli. Na rozdíl od Ruska byl český národ už dávno gramotný a celé generace vyrůstaly v demokratickém prostředí. A přece čeští spisovatele se chovali stejně nestatečně jako jejich sovětsští předchůdci:

„*V r. 1948 nadšeně oslavili desáté výročí Krátkého kursu Dějin VKS(b) jako geniálního díla Stalina, i když to byl paskvil na historickou práci a jen částečně dílo Stalino. O několik let později zapěli chvalozpěvy na dva Staliny články o jazykovědě jako nové epoše ve vývoji všech věd, aby následně uspořádali obdobný mumraj kolem Staliny brožurky Ekonomické problémy socialismu. Vrcholem bázlivosti a nemorálnosti... zůstane odhlasování spravedlivosti popravu Slánského.*“<sup>10</sup>

V úvaze nad padesátiletím ruské revoluce historik předvídavě poznamenal: „*Impozantní délka bolševické revoluce nedosvědčuje tomu, že bolševická revoluce bude postupovat tak, že se za nové „revoluční situace“ podaří komunistům sovětského typu uchopit moc v dalších státech, ale spíš vede k závěru, že éra bolševické formy socialismu spěje ke svému konci. Bude nucena ustoupit jiným metodám v boji za lepší společenské řády.*“<sup>11</sup>

Teprve za Pražského jara se Slavíkovo jméno mohlo znovu objevit v tisku. Rozhovor se Slavíkem o ruské revoluci tehdy otiskly *Sešity pro mladou literaturu*.<sup>12</sup> Na počátku ovšem hleděl k této „papírové vzpouře“ se značnou nedůvěrou, která vyplývala z jeho názoru na chruščovovskou destalinizaci a z neochoty československých reformátorů přiznat, že „deformace“ u nás mají svůj původ v ruském bolševismu (ti o tom ovšem mlčeli z taktických příčin, aby nedráždili sovětského „spojence“).

Záhy ale podlehl všeobecnému nadšení roku 1968, které se odrazilo i v názvu jednoho komentáře - *Naše Glorious Revolution: „Dvacet let minulo od doby, kdy československá komunistická strana tzv. Vítězným únorem se stala pánem v republice. Pro mne to znamenalo konec vědecké a publicistické práce. Ironií osudu právě na dvacáté*

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> J. Slavík: Z doby jubilea 50. Výročí ruské revoluce (stroj.). SÚA, f. Slavík, a.j. 18.

<sup>12</sup> Rozhovor o revoluci s dr. Janem Slavíkem. *Sešity pro mladou literaturu* 3, 1968, č. 21, s. 40-3.



*výročí Února připadla vnitřní revoluce v komunistické straně. Nabyli tam vrchu živlové, kteří poznali, že způsob, jakým se po Únoru budoval socialismus, přivedl by svou nedemokratičností a despotičností k bankrotu na poli hospodářském i kulturním. V jádře to bylo pozdvižení proti metodám, které k nám byly zaneseny v době, kdy tam despotická éra Stalinova vrcholila. K vymoženostem, jež převrat v československé komunistické straně přinesl, patří také svoboda tisku.“ Ale zároveň trpce dodal: „Za této situace z několika stran jsem byl vyzván, abych pokračoval v díle Vznik českého národa, jehož první dva svazky byly r. 1948 zabaveny.. Zatím se přiblížila ultima linea vitae. Sotva zbývá čas k úklidu psacího stolu. Popsaný papír, pokud si jej neodnesla policie, třeba smést do koše.“<sup>13</sup>*

13 J.S., Nepublikované komentáře k r.1968 (stroj.), SÚA, f.Slavik, a.j. 20.

O rok dříve, v r. 1967 na žádost Ústavu dějin evropských socialistických států ČSAV o zastlení podkladů k připravovanému slovníku Čs. práce o jazyce, dějinách a kultuře slovenských národů od r. 1760 (Praha 1972) Slavik odpovídal dopisem řediteli ústavu, pověstnému Václavu Královi:

Vážený pane řediteli,

V Praze 26.V.1967

neodpověděl jsem na první Vaš dopis, ježto jsem to pokládal za nedopatření, která jste asi sami postřehli. Jak možno žádat o spolupráci individuum, které jako historik pro Československou akademii neexistuje. Mimo jiné svědectvím je rejstříkový seznam českých historiků v bibliografii, vydané francouzsky pro stockholmský sjezd. Druhá výzva mně nutí mne k závěru že nebylo to nedopatření. Odpovídám tedy, jak musím. Nemohu psát o sobě, ježto musil bych registrovat fakta pro publikace Akademie nepřijatelná. Naphkálad několik stížností, zaslaných akademikům historikům (jednou dokonce přímo předsedovi Akademie Šormovi), na hrubé chyby v historických publikacích Akademie. Musil bych se zmínit o některých faktech, ze kterých by se mohl vyvodit závěr, že chci svou skromnou mimovědeckou produkci svalovat na mimovědecké vlivy, např. kdybych psal o faktu, že moje spisy zabavili a ničili nacisté jako bolševické a komunisté jako protibolševické. Nemohl bych také zatajit fakt, že čeští univerzitní slavisté se dlouho vzpínali, abych byl - prý zakuklený bolševik - jmenován řádným členem Slovenského ústavu (pronazil tím vyslanec Krofta tím, že pánům oznámil, že je to vůle toho, kdo bude členy Slovenského ústavu jmenovat). Musil bych také uvést fakt, že jsem byl z Ruského historického archivu propuštěn jako sovětofil, jak to bylo zaznamenáno za druhé agrární republiky v dokumentech policejních (ve skutečnosti to byla msta agrárníků). Musil bych také registrovat fakt, že jsem byl roku 1948 vyloučen od těch členů, s nimiž jsem po dlouhá léta vedl boje o to, aby Slovenský ústav nevzdával např. Krylovovy bajky, ale publikace o ruské revoluci a ruských revolucionářích. Připomenutím těchto faktů mohl bych vzbudit zdání, že chci na stará kolena získat příteň vládnoucích kruhů, čehož jsem astronomicky dalek. Na druhé straně stavíte mne svou výzvou do situace, že odmítnutí může být vykládáno jako následek jakési zloby, že mi bylo po Únoru hermeticky zabráněno, abych mohl cokoli publikovat, respektive dokončit spisy, na nichž jsem po léta pracoval. Náhodou jsem se obíral historiemi revolucí, případně reakcí a vím, co za revolucí je možné, ba takřka přirozené. Ale abych zabránil vzniku takové hypotézy, posílám Vám několik statí z mých komentářů o historii, o revoluci, o studiu revoluce. Takové, kde lze najít data k mé slavistické činnosti. Více - rebus sic stantibus - dělat nemohu. Nehodí-li se Vám tento materiál, napsaný v dobách velmi rozdílných, prosím o vrácení.

Se srdečným pozdravem

Dr.Jan Slavik

Praha, Polská 42

Z.Šťastný, K personální bibliografii J.Slavika. SP 1995, č. s. 371-2. Byl otištěn také další dopis z 18.II.1968 ke korektuře textu hesla slovníku.

Slavík viděl, že Kreml nelibě nese tento pokus o emancipaci z poslušnosti vůči SSSR, který ve svých důsledcích ohrožoval režim v Moskvě jako „špatný příklad“ pro jiné „socialistické“ státy, sovětské republiky i domácí reformátory. V komentáři po schůzce v Čierné nad Tisou opět připomněl, že ruská revoluce vedla k velkým společenským přeměnám v celém světě, ale sovětská forma socialismu musí nyní zmizet, protože se stala brzdou dalšího vývoje: „V každém případě lidstvo stojí před gordickým uzlem, který těžko bude rozvázat bez násilných konfliktů. Jak tomu bylo na konci všech společenských revolucí.“<sup>14</sup>

Přesto, jako mnozí jiní, věřil, že Sovětský svaz, z ohledu na světové veřejné mínění a mezinárodní komunistické hnutí, nesáhne k vojenskému řešení. Kupodivu jeho manželka Marie, neškolená v historické vědě - intuice vedla k realističtějšímu hodnocení než erudice - odhadla situaci lépe a po výhrušném dopise z Varšavy dnes a denně opakovala: „Uvidíš, že nás ti Rusové obsadí!“<sup>15</sup>

Slavík se dožil i následujících tragických událostí. V komentáři k intervenci, již realisticky hodnotil vpád sovětských vojsk jako přirozenou etapu degenerace ruské revoluce, neboť Pražské jaro bylo výzvou bolševické praxi. Proto se sovětské vedení rozhodlo v zárodku udusit toto kacířství. Tento komentář k vojenskému zásahu Kremlu mohl vyjít tiskem teprve posmrtně v roce 1990.<sup>16</sup> Jan Slavík zemřel v ústraní a oficiálním zapomenutí 9. května 1978 ve vysokém věku devadesáti tří let. Když Slavík koncem šedesátých let rekapituloval svou životní dráhu, připsal do svých pamětí poznámku na adresu oficiální „marx-leninské“ historiografie: „Pobělohorští emigranti, znásilněni jezuity, opouštěli svět se zoufalým voláním: „Exoriar aliquis ex ossibus ultor!“ [Z našich kostí mstitel vstane]. Nemohli si být jisti, že budou pomstěni. Ale historik ví, že mstitel zotročené vědy přijde. Je jím historie sama - konečný světa soud. Ukáže především úžasnou směšnost službičkových kvzihistoriků.“<sup>17</sup>

V r. 1968 navázal se Slavíkem kontakt tehdejší Ústav dějin socialismu ÚV KSČ. Děkoupil Slavíkovy knihy pro svou knihovnu, převzal do archivu část jeho písemnosti, v Revue dějin socialismu byla přetištěna Slavíkova studie Pád první republiky (RDS VIII, 1968, č. 4, 549-80). Toto číslo však nebylo po srpnu distribuováno, viz dopis J. Slavíka K. Kazbundovi z 22. VI. 1969.

14 J. Slavík, Komentář o prvním kole čs. - sovětského konfliktu, In: J. S. Iluze..., s. 150-3.

15 J. Slavík, Nechápou, tak jako Napoleon do smrti nepochopil. Slovo k historii 26, 1990, s. 4.

16 Tamtéž.

17 J. Slavík, Když..., s. 65.



Lubomír Machala  
**ZLATÁ ŠEDESÁTÁ**  
**(A ZVLÁŠTĚ PAK OSMAŠEDESÁTÝ)**  
**V ZRCADLE „NORMALIZAČNÍ PRÓZY“**

**H**ned v úvodu považuji za užitečné zdůraznit, že od počátku práce na tomto příspěvku jsem si byl vědom, že podrobnější studium „normalizační“ prózy inspirované děním v české společnosti, které vyústilo v tzv. Pražské jaro, včetně jeho následků, nepovede asi k žádným zásadnějším literárněhistorickým překvapením či objevům. Koncipoval jsem ho tedy především jako dílčí krok při hledání odpovědi na otázku, proč proces, s nímž se spontánně ztotožnila velká část československé společnosti a který zejména v umění přinesl nepřehlédnutelné výsledky, byl a dosud stále je reflektován v odborných, popularizačních i beletristických pracích poměrně zřídka a když už, tak bývá většinou prezentován jako tristní, rozporuplný, v nejlepším případě rozpaky budící. Jednu z mála výjimek představuje nedávno vydaná kniha Milana Jungmanna (1922) *Literárky - můj osud* (1999). A jestliže v tomto pokusu o rekonstrukci dobového dění skrze peripetie spojené s vydáváním jednoho z tehdejších ústředních periodik je vstřícný postoj k dění vrcholícímu v osmašedesátém zřetelně formován osobní pozicí v těchto událostech, pak zase v oněch převažujících kritických reflexích není obtížné identifikovat apriorní protiosmašedesátnické naladění. Snaha alespoň předstírat objektivitu je v nich minimální.

První beletristické návraty k tzv. Pražskému jaru se v oficiálním komunikačním okruhu objevily až po mocenském ovládnutí situace a institucionálním zajištěním pozic, konkrétně tedy po založení „normalizačního“ Svazu českých spisovatelů (1972). Vcelku příznačně k nim patřila posmrtně vydaná novela krajského aparátčíka a příležitostného adepta spisovatelství Františka Kopeckého (1924-1973) nazvaná *Svědomy* (1973). Téhož roku byla vydána próza Bohumila Nohejla (1928) *Velká voda*, o rok později *Vabank* Alexeje Pludka (1923) a *Toulavý čas* Vladimíra Klevise (1933-1998). V roce 1975 se s *Palcem na spoušti* připojuje Zbyněk Kovanda (1929-1987) a pak až počátkem osmdesátých let zveřejňuje

Ladislav Pecháček [1940] svoji *Červenou rozetu* (1981) a Karel Hrabal *Zádrhel* (1982). Po nich následuje knižní verze jednoho z dílů televizního seriálu o majoru Zemanovi, kterou pod názvem *Lišky mění srst* vydal v roce 1983 Jiří Procházka [1925]. O dva roky později vycházejí *Kulisáci* od Jaroslava Čejky (1943), následovaní románem Karla Misaře (1934-1991) *Plavba na stéble trávy* (1986). Přehled normalizační prózy inspirované osmašedesátým<sup>1</sup> uzavřu zmínkou o *Svatbě ve vypůjčených šatech* (1989) od Jana Kostrhuna (1942) a o dvou variantních zpracováních jedné látky jedním spisovatelem, čili o *Tajné zprávě z Prahy* (1978), kterou Josef Nesvadba (1926) vytvořil přepsáním původní prózy zakázané v roce 1969 a vydané až o dvacet dva let později s názvem *První zpráva z Prahy* (1991).

Za jeden z projevů ideologického a kampaňovitého řízení kultury možno považovat skutečnost, že většina knih, které zpracovávaly problematiku „krizového vývoje společnosti“ (řčeno „normalizační“ politickou hantýrkou) se v sedmdesátých letech dočkaly ocenění v nejrůznějších soutěžích, vyhlašovaných obvykle k nějakému revolučnímu výročí. K odměněným patřily *Svědomy, Velká voda, Vabank* a *Palec na spoušti*. V podstatě šlo o pokusy beletrizovat teze ze základního „normalizačního“ dokumentu *Poučení z krizového vývoje...* Výsledkem byla schematizace natolik zjevná, že ji někdy nepřehlédla ani dobová kritika: „*Nohejl rozehrává partii, v níž každý čtenář předem ví o všech tazích, které budou vzápětí následovat. Tím se dopustil nevhodného zjednodušení, kombinovaného s černobílým schematismem.*“<sup>2</sup>

Rozvržení světla a stínů se projevovalo i v apriorní nominaci postav v popisovaném společenském střetu: na straně „obránců socialismu“ šlo vždy o lidi příkladné, mravně pevné, ušlechtilé a moudré (Kopeckého stranický tajemník se jmenuje až bezelstně přímočaře: Hrdina), zatímco „reformátoři“ byli vždy hochštapleři, prospěcháři a zakomplexovaná individua, které bylo nutno vybavit nejrůznějšími odpudivými vlastnostmi a rysy: o Hrdinově protihráči Veltruském se dočteme, že na něm „lpěl sliz“, bývalý farář Šindler

<sup>1</sup> Nutno upozornit, že nejde o vyčerpávající soupis titulů vydaných v oficiálních nakladatelstvech, které se v období mezi roky 1969-1989 vracejí k šedesátým letům (či k osmašedesátému). Z těch, které tak činí dílčím způsobem, připomeňme ještě alespoň Zkoušku před termínem (1975) od Josefa Galika nebo Údoli věčných návratů (1982) od Františka Skorunky. Také v historické prozaické fceeni Královny nemá il nohy (1973) se její autor Vladimír Neff vlastně vyslovuje k tzv. Pražskému jaru, využíraje přitom alegorických postupů.

<sup>2</sup> J. Bagár: Pokus o aktuálnost. *Práce* 4, 5, 1973, s. 5.



z Nohejlovy *Velké vody* reagoval údajně takto: „z úst mu vyšlo jen zmatené kvokání“, „hlas mu přeskakoval až do fistulky“, „vztekal se pisklavě“.

Pravý účel nijak nemaskované tendenčnosti vyjádřil v ohlasu na Kopeckého knihu Vladimír Brett, když *Svědomy* přisoudil roli pomocníka ideové a morální výchovy občana.<sup>3</sup> Toto zaměření pak sdílely i prózy psané o něco talentovanějšími a zkušenějšími autory než byl Kopecký, tedy Alexejem Pludkem, Vladimírem Klevisem nebo Karlem Misařem.

Alexej Pludek ke zmíněnému protireformnímu tažení ve svém *Vabanku* přidal i výraznou antisemitskou tendenci, když za původce veškerého světového zla neváhal označit židovský národ, který profitoval (tedy vydělal) i na druhé světové válce. Jedním z vrcholů antisemitské demagogie je Pludkova reinterpretace souboje Davida a Goliáše, při níž je Goliáš představen jako sice o něco větší, ale rovný chlap, který hodlá s Davidem svést čestný souboj, ale ten milého Goliáše zaskočí záludným úderem kamene mezi oči.

Pludkův *Vabank* věnuje také hodně prostoru úloze spisovatelů při protirežimních akcích. Vrcholným projevem „zrady umělců“ byl podle něj spisovatelský sjezd, zmanipulovaný skupinkou kolem Kulturního týdeníku (čili *Literárních novin*). Pludek v dané souvislosti uplatňuje klíčový princip, takže za Ludvíkem Horským můžeme poznat A. J. Liehma, jako Hanuš Dušek vystupuje Dušan Hamšík, Milan Kundera zase jako Sváta Linda, Václav Havel se pak skrývá za Vaškem Bobkem. A ze zahraničí je k tomu všemu pochybenému jednání navádí Bruno Levít alias Pavel Tigrid. Pozitivním protipólem jmenovaných je literární Vladivoj Tomek, jehož reálným vzorem byl s největší pravděpodobností Ivan Skála. (Mimořádně - tato „spisovatelská“ linie *Vabanku* vznikla v podstatě rozvedením jedné části Pludkova vystoupení na dotyčném sjezdu.)

Protizidovskou náladu i dehonestující přístup k jednání a chování umělců v šedesátých letech obsahuje také román Karla Misaře *Plavba na stéble trávy*. Sice ne v takové míře a s takovou dávkou útočnosti jako Pludkův *Vabank*, nicméně se zde můžeme dočíst, že „Všeobecným míněním bylo, že literární sláva je záležitostí židovské mafie.“ Pokušitelům múz jsou pak přisouzeny projevy podivínských šašků, bezskrupulózních konjunkturalistů a nýmandů a je-li jim přiznán jakýs takýs talent, pak ho musí doprovázet alespoň drogová či alkoholová závislost.

3 V. Brett: Psychologická sonda do maloměstáctví. Literární měsíčník 5, 1976, č. 8, s. 104.



**Vladimír Páral  
v 60. letech**

foto: Pavel Vácha

Z hlediska normalizátorů neslavnou roli umělců a zejména spisovatelů v osmašedesátém kritizují také Pecháčkova *Červená rozeta* a *Lišky mění srst* od Jiřího Procházky. Ani oni neodolali svodům klíčování a ve svých postavách Karla Rotta (Rozeta) a Pavla Daneše (Lišky) naráželi na „převraceče kabátů“ Pavla Kohouta, nebo „šedoeminentcovskou“ roli Václava Černého (čili profesora Holého v Procházkově detektivní próze). Podstatná část „normalizačních“ próz o šedesátých letech je pojata jako výpovědi o zrání dospívajících, přičemž tento nejednoduchý proces mají postavy knih V. Klevise, K. Hrabala, J. Čejky a K. Misaře ztíženy složitým společenským děním (rysy generačního románu jsou nejvýrazněji vybaveni Čejkovi *Kulisáci*).

V uvedené době sbírá první zkušenosti z „opravdového života“, kdy se musí rozhodovat každý především sám za sebe, i mladý zemědělský inženýr Václav Zouhar - protagonista Kostrhunovy knihy *Svatba ve vypůjčených šatech*. Kdyby tato kniha vyšla v čase svého vzniku, tedy na konci sedmdesátých let, byla by právem zřejmě považována za signál možného objektivnějšího přístupu k neuralgickému tématu, navíc zvládnutý na slušné (v dané souvislosti až nebývalé) jazykové i kompoziční úrovni. Ačkoliv totiž základní metafory o svatbě ve vypůjčených šatech a zříceném domě důsledkem jeho neuváženého podkopání hodnotily tzv. obrodný proces vcelku jednoznačně jako ukvapenou a bez rozmyslu realizovanou záležitost, bylo Zouharovo seznamování s okolním děním a protagonistovo reagování na něj prezentováno méně demagogicky, strukturovaněji, psychologicky věrněji než ve většině ostatních už zmíněných knih.



Vskutku ne bez důvodu bylo strážci „normalizačních pořádků“ vydání Kostrhunovy knihy odkládáno celých deset let. Došlo k němu, z hlediska dalšího politického vývoje jakoby zlomyslně, nedlouho před listopadem 1989, a záhy poté byla tato próza záhy vnímána ze všeho nejvíce jako doklad Kostrhunovy ideologické zkosnatělosti.

Téma tzv. Pražského jara patřilo prakticky po celou dobu „normalizace“ k těm nejožehavějším a nesmiřitelný přístup k jeho představitelům i cílům (ať už skutečným, nebo podsouvaným) postupem času nijak zvláště neochaboval, jak koneckonců patrně i z výše připomenutých obstrukcí kolem *Svatby ve vypůjčených šatech*. Počátkem osmdesátých let, kdy tato Kostrhunova kniha stále nesměla vyjít, se ovšem v nakladatelství *Práce* dočkal téměř třicetipětitisícového nákladu v edici *Kamarád* (určené především mladistvým čtenářům) román Karla Hrabala *Zádrhel*, jehož protagonista mladý dělník Josef pracoval ve vysočanské továrně, kde se koncem léta 1968 konal sjezd KSČ, posléze označený za platformu kontrarevolučních sil a zcela anulovaný.

Za politickou osu Josefova dospívání a lidského zrání posloužil nepochybně i Karlu Hrabalovi zásadní „konsolidační“ dokument *Poučení z krizového vývoje...*, jehož základní teze se pokusil převést do podoby akčního dobrodružného příběhu, v němž se Pepík a jemu blízcí vyrovnávají s nástrahami a záludnostmi „kontry“ nesmlouvavě a velmi razantně, zcela v duchu jedné z Pepíkových úvah: „*Kontra nastrkuje socialismu mastný zadek a bere komunisty po hlavě. Musí se taky vzít po hlavě, ne?*“

V textu Karel Hrabal nešetřil vulgarismy a patrně právě v jeho knize vrcholí úsilí části literátů znevážit a zneuctít v co největší míře odpůrce poučovacího vývoje. Prostřednictvím vypravěče a dalších postav je autor označuje se značným despektem za „*lidské tváře, chcáčky, holohlavce, pařichlupy, spolek žvábistů, komedianty*“, přičemž tyto lidské trosky podle něj dokonce chystaly pro komunisty někde na severu koncentrák. A ony potenciální oběti pouličního věšení a pracovních lágrů samozřejmě K. Hrabal vylíčil přesně v duchu „normalizačního“ schématu jako téměř bezchybné a nepřekonatelné bytosti, nutno dodat, že i v docela nečekaných směrech: „*Pořád někde poletuje, ani na záchod nejde. Má úžasnou výdrž!*“ obdivuje Pepík Dědka - svého parťáka a životní vzor... (132)

Zcela svébytné místo v kontextu dosud uváděných prozaických děl zaujímají dvě *Pražské zprávy* Josefa Nesvadby. Jak bylo zmíněno,

verze dokončená v roce 1969 už nemohla vyjít a Josef Nesvadba ji posléze vydal v přepracované podobě. K původně realistické konfrontaci existujících společenských systémů s futurologickým předpokladem dalšího vývoje lidské civilizace připsal fantaskní motivy a zápletky a hlavně závěrečné náhlé přiklonění se k socialistické perspektivě. Tahle brychovská volba, objevující se v české oficiálně vydávané literatuře kromě Otčenáška (u něj kromě *Občana Brycha* ještě v románu *Pokušení Katarina*) také u Ladislava Fukse (*Návrat z žitného pole*) a řady dalších spisovatelů, měla ovšem v první verzi Nesvadbovy prózy zcela jinou podobu, která plně rezonovala i v označení *První zprávy* jako „společenského thrilleru“. Dvojice protagonistů se sice vrací po 21. 8. 1968 z Vídně do Prahy, ale je si vědoma, že vlastně není mezi čím volit, že civilizace je vážně nemocná a člověk nemá šanci se vyhnout symptomům této choroby ani v totalitě konzumu ani v totalitě rovnostářské ideologie.

A tady jsem se snad ocitl u jedné z možných příčin permanentních alergických reakcí na osmašedesátý. Onen rok totiž pro mnohé účastníky tehdejšího dění i pro jeho pozdější obdivovatele byl a pravděpodobně i zůstane donquijotským pokusem najít třetí cestu mezi dvěma výše zmíněnými možnostmi.



Michal Jareš

## ZLATÁ ŠEDESÁTÁ JAKO BARVOTISK PRO DĚTI

**V**ětšina symbolů, které se udrží v povědomí, vznikla až po odeznění určité situace, z níž vyšly. To znamená až po odstranění veškerého časového nánosu špina a zla, který s sebou v každodennosti nesly. V současné době se většina světa vrací k šedesátým letům jako k symbolu, který je jednak zbožštěn a jednak nesmazatelně vrytý do vzpomínek dnešních padesátníků, kteří jej předávají dál se silnějším a silnějším přídavkem mytizace a oslavování. Bylo to ovšem v šedesátých letech tak ideální, jak je v současnosti předkládáno? Jako příslušník generace, která k tomuto problému má co říct už tím, že je nijak aktivně, ani v prenatalním věku, nezažila, bych zde chtěl naznačit několik problémů, jejichž vyřešení záleží právě na této generaci, zatížené šedesátými lety až později a ne přímo jimi konfrontované.

Proč právě šedesátá? Z jakého důvodu se na konci tohoto století obrácíme právě k nim? Jednak proto, že téměř zasahují do pomyslného středu dvacátého století. Další věc je i to, že v nich dorůstala do dvaceti let jedna z nejpočetnějších generací, narozených kolem roku 1945. Válka byla pro tyto zúčastněné něčím nesmírně dalekým, padesátá léta se všemi procesy a excesy byla jen vzpomínkou na mládí, které povětšinou bylo spojené s pionýrem. Celosvětově se dalo mluvit o zlidštění vztahů politických, které byly vlastně od začátku první světové války značně napjaté. Po Stalinově smrti a následujícím XX. sjezdu KSSS se začala trochu lámat i studená válka, bičovaná z obou stran strachem z atomových zbraní. Šedesátá léta byla na svém začátku něčím, co se probudilo, aby se po revolucích konce šedesátých let ukázalo vše jako acidový sen, za kterým číhala opět cynická šedivost a napětí vztahů mezi Západem a Východem. Revoluce byly vedené mnohdy dvacetiletými proti jejich otcům, kteří zavedli celkové světové nedorozumění. Tento kvas šedesátých let je tedy něco, co se stalo po čase nepředstavitelně krásnou vzpomínkou na svět, ve kterém šlo téměř vše bez válek, v rámci dorozumění. Taková vzpomínka se stávala často barvotiskem v letech sedmdesátých a osmdesátých. Je jasné, že k samotným šedesátým letům se musíme vyjadřovat až v letech devadesátých, protože v sedmdesátých bylo příliš brzy



a v osmdesátých se ještě pořádně nevědělo jak a navíc se stále držely proti sobě dvě strany - Západ a Východ. Netvrdím, že v letech devadesátých je adorace šedesátých to nejlepší, jak je ocenit, ale zdá se mi, že až příliš se – ač díky uvolnění mnohdy právem - odkazuje jako na kulturní a politický zázrak. Ona uvolněnost měla ale za následek i budoucí léta sedmdesátá, v nichž jako by se snažilo dojít až tam, kam to jen jde a demytizovat něco vytvořením mýtu nového. Věříme-li šedesátým jako revolučním, musíme si na druhou stranu uvědomit i táhnoucí se válku ve Vietnamu, krvavé převraty v Africe nebo zvrhlý vznik uctívání masových vrahů à la Charles Manson. Revolučnost došla až k nudě „co vlastně dělat, když se všechno smí“, byla zárodkem chaosu ve výtvarném umění, který se svou bezbřehou prázdnotou projevil v osmdesátých letech jako důsledek „zlatých šedesátých“. Obří reklamní akce v hudebním průmyslu, kdy se miliony fanynek odvážou při tom, když černochoch po několika plastickým operacích mrkne, mají také základ v šedesátých letech, stejně jako absolutní fenomén Beatles, kteří ve své době byli opravdu slavnější než Kristus a dodnes znamenají pro populární hudbu totéž co Anton Bruckner pro kontrapunkt.



A v literatuře pomalu vzniká a prosazuje se experimentální proud, který se natrvalo stává součástí literárního procesu a na dlouhou dobu také posledním avantgardním přínosem pro literaturu do nástupu počítačové techniky a Internetu. Ačkoliv i ten má svůj základ v šedesátých letech. Ve filmu s sebou dodnes česká kinematografie táhne kouli „nové vlny“, která opět svazuje tím, že jakýkoliv filmový nýmand bude nově vzniklé snímky autorů z toho období srovnávat s tím, co bylo. To, že filmy byly financovány státem a vzniklo i množství filmů, které nestojí vůbec za zmínku, se nějak zapomíná. Zapomnění je ten nejhlavnější znak pro šedesátá léta. Ideál kvalitní literární tvorby bude muset být poměřen i tím, že množství literárního dění bylo spjaté s politikou. Ačkoliv to už v *Dubliňanech* psal James Joyce, že literatura a politika jsou naprosto rozdílné věci, které nemají společného nic. Soubor s politickým myšlením a snaha ho zlepšit - jak naivně a dětsky revoluční! - teprve v devadesátých letech ukazuje, jak málo dobrých autorů existuje, kteří nezůstávají pod vlivem „mít nepřítele.“ Kdepak... Tolik slabošských řečí, které obhajují šedesátá léta a vyvyšují je nad ostatní se zakládá na zatuhnutí na jednom místě. To chápal třeba Timothy Leary, který jásal nad *Pulp Fiction*, což je typický produkt devadesátých let. Jsou tedy léta šedesátá zlatá? Jistě jsou, ale pouze pro někoho, kdo je zažil jako dobu svého mládí a svezl se na vlně boomu uvolňování. Nikdy bych se neodvážil říct, že osmdesátá léta - léta mého mládí - byla zlatá v tom smyslu, který se používá pro šedesátá. Další mladá generace bude brát šedesátá něco jako většina lidí brala v šedesátých C. a K. mocnářství. Jako nějakou pohádku, která končila špatně. Za to, aby se jim tenhle pohled nestal jediným pohledem a vše nesplynulo v jednu vesele barevnou šmouhu, by se mohla pokusit i tahle konference, jejíž název považuji za provokativní a výsměšný a nikoli za hřejivě milý.

## II. AUTOŘI PŘÍSPĚVKŮ

**Michal BAUER** (Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice)

**Petr A. BÍLEK** (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Jaroslav BOUČEK** (Archiv Ministerstva zdravotnictví, Praha)

**Jiří BRABEC** (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Radka DENEMARKOVÁ** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, DNz, Praha)

**Blahoslav DOKOUPIL** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno)

**Jan DVOŘÁK** (Vysoká škola pedagogická, Hradec Králové)

**Eva FORMÁNKOVÁ** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Dobromir GRIGOROV** (Sofijská univerzita Klimenta Ochridského, Bulharsko)

**Aleš HAMAN** (Pedagogická fakulta Západočeské univerzity, Plzeň)

**Ivo HARÁK** (Pedagogická fakulta Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem)

**Blanka HEMELÍKOVÁ** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Josef HERMAN** (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Bohuslav HOFFMANN** (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Milan JANKOVIČ** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Michal JAREŠ** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Milan JUNGSMANN**

**Vladimír JUST** (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Ivan KLIMEŠ** (Národní filmový archiv, Praha)



**Jiří KNAPIK** (Slezská univerzita, Opava)

**Petr KOMENDA** (Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc)

**Helena KOSKOVÁ** (Norrköping, Švédsko)

**Zdeněk KOŽMÍN** (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno)

**Vladimír KŘIVÁNEK** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Tomáš KUBÍČEK** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno)

**Petr KUČERA** (Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Alexej KUSÁK** (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha)

**Marie LANGEROVÁ** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Lubomír MACHALA** (Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc)

**Iva MÁLKOVÁ** (Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava)

**Jaroslav MED** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha)

**Antonín MĚŠTAN** (Slovanský ústav AV ČR, Praha)

**Vladimír PAPOUŠEK** (Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice)

**Anželína PENČEVA** (Sofijská univerzita Klimenta Ochridského, Bulharsko)

**Pavel PEŠTA** (Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno)

**Stanislava PŘÁDNÁ** (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha)

**Jiří STANĚK** (Pedagogická fakulta Západočeské univerzity, Plzeň)

**Milan SUCHOMEL** (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno)

**Michal SVATOŠ** (Archiv Univerzity Karlovy)

**Jiří SVOBODA** (Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava)

**Jaroslav TOMAN** (Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice)

**Jiří URBANEC** (Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava)

**Svatava URBANOVÁ** (Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava)

**Rudolf VÉVODA** (Státní ústřední archiv, Praha)



### III. EDIČNÍ POZNÁMKA

Sborník „ZLATÁ ŠEDESÁTÁ“ obsahuje příspěvky, které byly předneseny na stejnojmenné konferenci v červnu 1999 v Praze. Respektovala jsem autorská přání ohledně specifík textového členění; texty byly sjednoceny v rovině pravopisné a grafické.

Děkuji tímto za vstřícný přístup všem, kteří se na tomto sborníku podíleli. Jaroslav Bouček, autor příspěvku o Janu Slavíkovi *Do vykotlané vrby*, zatím připravil k vydání dvě knihy vztahující se k tomuto historikovi: *Jan Slavík. Iluze a skutečnost*. (Academia, Praha 2000) a monografii *Jan Slavík* (vychází na sklonku roku 2000 v nakladatelství H+H). Příspěvek Stanislavy Přádné *Typologie filmových hrdinů nové doby* tvoří dílčí kapitolu obsáhlejšího projektu na téma *Český film 60. let*. Text Lubomíra Machaly *Zlatá šedesátá (a zvláště pak osmašedesátý) v zrcadle „normalizační prózy“* vznikl v rámci projektu podporovaného GA ČR pod č. 405/97/SO17: Dějiny české literatury po roce 1945. Verze textu *Mýtus Semafor* Vladimíra Justa se stala východiskem k širší studii *Mýtus Semafor?*, jež vyšla v Divadelní revue, 10, č.4, 1999.

Děkuji pánům **Milanu JANKOVIČOVI**, **Jaroslavu BOUČKOVI**, **Zdeňku ROTREKLOVI**, **Václavu VOKOLKOVI**, **Pavlu ZAJÍČKOVI**, **Janu DENEMARKOVI** za pomoc a zapůjčení fotografií ze soukromých archivů a **Robertu GEISLEROVI** za invenční vstřícnost v návaznosti na veškerá grafická přání a požadavky.

Zvláštní poděkování pak přináleží fotografovi **PAVLOVI VÁCHOVI**, jenž byl tak laskav a umožnil mi přístup do svého bohatého archivu; řada fotografií je díky tomu publikována vůbec poprvé.

Sborník je tak koncipován jako připomínka 60.let nejen po stránce obsahové, ale rovněž grafické a výtvarné. Jako připomínka dobové atmosféry lidí, kteří – řečeno s Janem Zábranou – měli naději...

Radka Denemarková





## IV. JMENNÝ REJSTŘÍK

## A

- Adamíra, Jiří 243  
 Adorno, Theodor W. 69, 132  
 Achmatovová, Anna 369  
 Ajvaz, Michal 30  
 Alda, Jan (vl.jm. Alexandr Hořejší) 197  
 Alberti, Rafael 328  
 Alexandre, Vicente 328  
 Alonso, Dámaso 329  
 Andrzejewski, Jerzy 57, 60, 63  
 Antonioni, Michelangelo 221  
 Apollinaire, Guillaume (vl.jm. Kostrowicki, Vilém) 266  
 Arp, Hans 329, 368  
 Asturias, Miguel Angel 90  
 Aškenazy, Ludvík 18, 86, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 341, 346, 347, 348, 349  
 Autant-Lara, Claude 229

## B

- Bacílek, Karol 52  
 Bachmannová, Ingeborg 333, 334, 335  
 Balík, Jaroslav 225, 226  
 Bass, Eduard 233  
 Bagár, Jiří 380  
 Barborka, Zdeněk 269  
 Bareš, Gustav 42, 43, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 55  
 Barner, Wilfried 328  
 Bařina, Vladimír 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320  
 Bařeva, Mirjana 31  
 Baudelaire, Charles 119  
 Bauer, Michal 5, 112, 388  
 Beckett, Samuel 26, 68  
 Bednář, Kamil 118, 203, 264  
 Bek, Josef 230  
 Bělohradská, Hana 226, 230, 234  
 Bělohradský, Václav 24, 35, 40  
 Benda, Aleš 269

- Beneš, Edvard 373  
Beneš, Jan 20, 210  
Bergman, Ingmar 28, 29, 221  
Bergson, Henri 188  
Berka, Pavel 86, 87, 91  
Bernard, Jan 229  
Bernstein, Leonard 71  
Bezruč, Petr (vl.jm.Vašek, Vladimír) 47  
Biebl, Konstantin 16, 44, 48, 51, 52, 258  
Bieńkowski, Wladyslaw 60, 64  
Bílak, Vasil 278  
Bílek, Petr A. 6, 206, 388  
Biolčev, Bojan 38  
Blahynka, Milan 129, 135, 339, 344  
Blatný, Ivan 316, 317, 318, 319  
Blažek, Vladimír 363  
Blažíček, Přemysl 77, 132, 139, 297  
Bloy, Léon 289  
Bočan, Hynek 226, 232, 233, 235, 240, 244, 245  
Bochořák, Klement 259, 318  
Bojar, Pavel 44  
Bondy, Egon (vl. jm. Fišer, Zbyněk) 148, 149, 150, 151, 152, 211  
Borská, Ilona 198, 201, 205  
Borowski, Tadeusz 57  
Bouček, Jaroslav 7, 369, 370, 373, 388, 391  
Brabec, Jiří 5, 11, 88, 118, 122, 278, 297, 388  
Brahms, Johannes 67  
Braine, John 67  
Branald, Adolf 113  
Branislav, František 17, 197  
Bregant, Michal 151  
Brecht, Bertolt 362  
Breiský, Artur 210  
Bresson, André 221  
Breton, André 14  
Brett, Vladimír 381  
Breza, Tadeusz 68  
Bridel, Bedřich 290  
Brod, Max 71, 108, 109  
Brodský, Vlastimil 229, 242



- Broch, Hermann 24  
 Brousek, Antonín 113, 204, 266, 272, 273, 276, 277, 279, 295  
 Brož, Josef 50  
 Brukner, Josef 198, 199, 202, 203, 205  
 Brušák, Karel 84  
 Brynych, Zbyněk 226, 233, 234, 252  
 Bruckner, Anton 386  
 Brystygierová, Luna (Julia) 58, 63  
 Brzorád, Vilém 85  
 Březina, Otokar (vl.jm. Jebavý, Václav) 274, 293  
 Březovský, Bohuslav 84, 212, 214, 346  
 Buber, Martin 132  
 Bürger, Gottfried August 235  
 Buñuel, Luis 224  
 Burda, Vladimír 262, 269  
 Bureš, Miloslav 197  
 Burian, Emil František 53, 183, 208  
 Buriánek, František 128, 130  
 Bušek, Vratislav 83  
 Butor, Michel 71

**C**

- Camus, Albert 90, 142  
 Carrière, Jean-Claude 224  
 Carroll, Lewis 189  
 Castro, Fidel 67  
 Čísař, Čestmír 51, 100  
 Čísařovský, Josef 45  
 Clair, René 224  
 Clementis, Vladimír 187  
 Cocteau, Jean 71  
 Corso, Gregory 329  
 Creeley, Robert 329  
 Cvetkov, Dimitar 31  
 Cyrankiewicz, Józef 63

**Č**

- Čapek, Josef 190, 225

Čapek, Karel 50, 71, 225, 233, 253  
 Čarek, Jan 197, 198  
 Čarnogurský, Pavel 64  
 Čechov, Anton Pavlovič 346, 351  
 Čejka, Jaroslav 380, 382  
 Čep, Jan 68, 292, 293  
 Čep, Václav 68  
 Černík, Michal 205  
 Černý, Václav 14, 113, 118, 150, 182, 187, 237, 239, 382  
 Červenka, Miroslav 72, 74, 76, 79, 80, 123, 133, 261, 294, 295  
 Čivrný, Lumír 44, 197  
 Čtvrtek, Václav 189, 190, 191

## D

Dabrowska, Maria 58, 63  
 Dalí, Salvador 150  
 Daněk, Oldřich 225, 226  
 Dante, Alighieri 325  
 Demetz, Peter 104  
 Deml, Jakub 28, 147, 210, 264, 293  
 Den, Petr (vl. jm. Radimský, Ladislav) 82, 85, 88, 89, 90, 91  
 Denemarková, Radka 6, 224, 233, 388, 391, 417  
 Derrida, Jacques 30, 72, 151  
 Dietl, Jaroslav 226  
 Di Lampedusa, Giuseppe 68  
 Dimitrovová, Blaga 39  
 Diviš, Ivan 259, 265, 266, 273, 295, 297, 338  
 Djilas, Milovan 61, 64  
 Dokoupil, Blahoslav 6, 165, 388  
 Doležal, Bohumil 297, 298  
 Doležel, Lubomír 74, 77, 80, 143, 160  
 Doré, Gustave 235  
 Dostál, Vladimír 44, 49, 73, 104, 294  
 Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 226  
 Drahoukupilová, Marie 230  
 Drápala, Milan 44  
 Drda, Jan 6, 44, 47, 119, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 233, 236  
 Duben, Vojtěch (Nevlud) 85  
 Dubček, Alexander 35



- Ducháčková, Helena (viz Koldová, Helena) 85, 86  
 Durkheim, Émile 12, 75  
 Diirrenmatt, Friedrich 354, 356, 357  
 Durych, Jaroslav 28, 214  
 Dutschke, Rudi 102  
 Dvorský, Stanislav 269  
 Dvořák, Antonín 255  
 Dvořák, František 43  
 Dvořák, Jan 6, 50, 217, 388  
 Dvořák, Ladislav 198, 200, 205, 266  
 Dygat, Stanislaw 60

**E**

- Eco, Umberto 341  
 Effa, Karel 101  
 Effenberger, Vratislav 20, 28, 133, 214, 269  
 Eich, Günter 329, 330, 331, 332, 334  
 Eichler, Karel 212  
 Eisler, Hans 110  
 Eisman, Šimon 251  
 Eisner, Pavel (též Eisner, Paul) 104, 283  
 Ejchenbaum, Boris Michajlovič 225  
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 233  
 Eliade, Mircea 172  
 Eliot, Thomas Stearns 57, 157  
 Elstner, Ernst 283  
 Éluard, Paul 311  
 Embustero, Gran (vl.jm. Špalek, Vilém) 90, 91  
 Engels, Friedrich 375  
 Engliš, Karel 12  
 Enzensberger, Hans Magnus 328  
 Erben, Karel Jaromír 325, 334

**F**

- Fáběra, Miloslav 43  
 Fadějev, Alexandr Alexandrovič 57  
 Ferlinghetti, Lawrence 329  
 Fiala, Miroslav 49

- Fiala, Petr Pavel 148  
 Fikar, Ladislav 213, 227, 234, 266  
 Fiker, Eduard 187  
 Filipová, Marie 147  
 Filipovská, Pavlína 340  
 Filipovský, František 342  
 Filla, Emil 47, 53  
 Fink, Eugen 188  
 Finkielkraut, Alain 344  
 Fischer, Ernst 104, 107, 108, 110  
 Fischer, Josef Ludvík 76  
 Fischer, Otokar 69  
 Fischerová, Lou 10  
 Fischl, Viktor (od roku 1949 občanské jm. Dagan, Avigdor) 6, 280, 281, 282, 287, 288  
 Fišer, Zbyněk ( viz Bondy, Egon ) 149  
 Fitzgerald, Francis Scott 339  
 Florian, Miroslav 198, 199, 201, 202, 205, 261, 296  
 Forman, Miloš 222, 226, 237, 238, 253, 256, 338  
 Formánková, Eva 7, 352, 388  
 Forst, Vladimír 139, 208  
 Frank, Manfred 80  
 Franková, Hermína 191, 367, 368  
 Freud, Sigmund 71  
 Frič, Martin 50, 233  
 Fried, Jiří 50, 139, 141, 208, 211  
 Friszke, Andrzej 59, 61, 62, 63  
 Fučík, Bedřich 291, 293  
 Fučík, Julius 51, 96  
 Fuka, Vladimír 204  
 Fuks, Ladislav 20, 22, 25, 140, 142, 143, 208, 213, 214, 226, 384  
 Fuller, Samuel 226  
 Fux, Vladimír 361

## G

- Gadamer, Hans-Georg 132  
 Gajer, Václav 226  
 Galczyński, Konstanty Idelfons 57  
 Galík, Josef 380



- Galuška, Miroslav 43  
 Garaudy, Roger 107, 108  
 Geisler, Robert 391, 417  
 Gershwin, George 339  
 Giedroyc, Jerzy 58, 61, 62, 64, 65, 66  
 Ginsberg, Allen 97, 99, 100, 329  
 Glazarová, Jarmila 130  
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 213, 225, 343, 361  
 Goldstiicker, Eduard 108, 109, 114, 117, 118  
 Goll, Jaroslav 371, 372  
 Gombrowitz, Witold 57, 62  
 Gomulka, Wladyslaw 37, 56, 58, 59, 60, 63, 66  
 Gottwald, Klement 43, 44, 46, 50, 52, 53, 54, 55  
 Goya, Francesco 316  
 Grabčevová, Ivanka 31, 32  
 Gran Embustero, Vilém (vl.jm.Špalek, Vilém) 89, 90  
 Grass, Günter 327  
 Graus, František 373  
 Greene, Graham 67, 69  
 Grigorov, Dobromir 6, 158, 388  
 Grögerová, Bohumila 198, 200, 203, 205, 268, 368  
 Grosman, Ladislav 231  
 Grossman, Jan 338  
 Grusson, Steven 96  
 Gruša, Jiří 20, 30, 121, 145, 191, 204, 213, 266, 272, 273, 276, 296  
 Guevara, Ernest 67  
 Gurevič, Aron Jakovlevič 173  
 Grygar, Mojmir 51, 52, 74, 76, 77, 80

## H

- Habermas, Jürgen 132  
 Hájek, Jiří 43, 47, 99, 122, 129, 130, 131, 133, 158, 272, 294  
 Halas, František 14, 123, 182, 183, 199, 201, 258, 263, 264, 271, 314, 319  
 Hálek, Vítězslav 302, 303, 312  
 Haman, Aleš 5, 77, 137, 388  
 Hamburgerová, Káta 142, 162  
 Hamšík, Dušan 104, 381  
 Hanck, Fraucke 227  
 Hanč, Jan 19, 87, 146, 149

- Hanibal, Jiří 226, 252  
Hanzal, Josef 369  
Hanzelka, Jiří 118, 185  
Hanzlík, Jaromír 243  
Hanzlík, Josef 7, 190, 198, 199, 203, 205, 266, 272, 273, 274, 276, 279, 294,  
295, 296, 297, 298, 299, 300  
Harák, Ivo 7, 314, 388  
Hašek, Jaroslav 24, 25, 253  
Hauková, Jiřina 259  
Hauser, Casper 291  
Havel, Jiří 198, 201, 205  
Havel, Václav 21, 22, 28, 71, 113, 114, 118, 213, 240, 241, 255, 338, 351,  
362, 381  
Havlíček, Zbyněk 149, 317  
Havlík, Ferdinand 305  
Havránek, Jan 92  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 75  
Heidegger, Martin 69, 131, 339  
Heine, Heinrich 6, 263, 273, 280, 282, 283, 284, 285, 287  
Hejzman, Pavel 226  
Hejdánek, Ladislav 30  
Hejma, Ondřej 102  
Hejnová, Olga 189, 190, 191  
Helge, Ladislav 225, 226, 236, 240, 256  
Hemlíková, Blanka 7, 365, 388  
Hemingway, Ernest 68  
Hendrych, Jiří 42, 43, 45, 183  
Herbart, Johann Friedrich  
Hercíková, Iva 232  
Herling-Grudziński, Gustaw 64  
Herman, Josef 7, 346, 388  
Hertz, Paweł 63  
Herz, Juraj 234, 235, 253  
Heřman, Zdeněk 204  
Heydrich, Reinhard 280  
Hieber, Jochen 334  
Hilčr, Jindřich 51, 197, 198  
Hiršal, Josef 198, 200, 203, 204, 205, 213, 266, 268, 368  
Hitler, Adolf 15, 69  
Hlasko, Marek 59



- Hlaváček, Karel 272  
 Hodrová, Daniela 30, 142  
 Hofman, Alois 108  
 Hofman, Ota 189, 190  
 Hoffmann, Bohuslav 7, 301, 388  
 Hoffmeister, Adolf 53, 138  
 Höger, Karel 238  
 Holan, Vladimír 7, 14, 16, 262, 263, 264, 265, 271, 278, 279, 289, 290, 300,  
 317, 321, 322, 323, 325, 326, 330, 331, 338  
 Holland, Henryk 60  
 Hollandová, Agnieszka 60  
 Höllerer, Walter 329  
 Holub, Miroslav 213, 261, 266, 296  
 Holý, Jiří 78, 200, 302  
 Honys, Josef 269  
 Hora, Josef 183  
 Horníček, Miroslav 101, 213, 338, 342, 343  
 Horešovský, Pavel 285  
 Horodyński, Dominik 58  
 Horov, Pavol 44  
 Hořejší, Jindřich 183  
 Hostinský, Otakar 72  
 Hostovský, Egon 83, 87, 186  
 Hrabal, Bohumil 19, 27, 28, 67, 70, 71, 90, 110, 140, 142, 146, 150, 158, 163,  
 164, 208, 210, 212, 214, 220, 226, 231, 233, 233, 239, 253, 254, 255, 338  
 Hrabal, Karel 380, 382, 383  
 Hrabě, Vladimír 263  
 Hradský, Ladislav 113, 117, 118  
 Hrubín, František 14, 16, 183, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 212, 220, 221,  
 226, 238, 261, 263, 264, 279, 289, 297, 342, 346, 347, 348, 349, 350, 351  
 Hrubý, Josef 296  
 Hrušovský, Igor 76  
 Hrzalová, Hana 135, 160  
 Huchel, Peter 332, 333  
 Hulan, Luděk 338  
 Husák, Gustáv 278  
 Hus, Jan 35, 37, 375  
 Husserl, Edmund 24, 25, 69  
 Hvižďala, Karel 35, 305, 309, 311  
 Hynšt, Miloš 361

**CH**

- Chagall, Marc 71  
 Chaloupka, Otakar 189, 199  
 Chalupecký, Jindřich 89  
 Chandler, Raymond 339  
 Chaplin, Charles Spencer 68  
 Chesterton, Gilbert Keith 67  
 Choromański, Michal 59  
 Christie, Agatha Mary Clarissa 67  
 Chruščov, Nikita Sergejevič 58, 95, 109, 110, 370, 371, 375  
 Chvalina, Josef 244  
 Chvatík, Květoslav 74, 75, 76, 77, 80, 132, 134, 135  
 Chytilová, Věra 226, 233, 252, 253, 254, 338

**I**

- Ilf, Ilja (vl. jm. Fajnzilberg, Ilja Arnoldovič) 232  
 Ionesco, Eugène 26, 68  
 Iser, Wolfgang 164  
 Istler, Josef 269  
 Ivanov, Binjo 35, 37  
 Iwaszkiewicz, Jaroslaw 62

**J**

- Jacobsenová, Michaela 330, 335  
 Jacque, Christian 229  
 Jakobson, Roman Osipovič 12, 73, 82, 132, 213  
 Jakubisko, Juraj 29  
 Janáček, Leoš 108  
 Janevová, Elena 40  
 Jankovič, Milan 5, 71, 74, 76, 77, 80, 163, 388, 391  
 Janoušek, Jiří 252  
 Janoušek, Pavel 42, 46, 47, 53, 54, 55  
 Janžurová, Iva 230  
 Jareš, Michal 7, 385, 388  
 Jariš, Milan 346, 350  
 Jarry, Alfred 368  
 Jastrun, Mieczyslaw 60  
 Järve, Harry 107



- Jasienica, Paweł 63  
 Javor, Pavel (vl.jm. Škvor, Jiří) 84  
 Jedlička, Josef 20, 140, 206, 207, 208, 210  
 Jechová, Květa 42  
 Jelínek, Antonín 298, 299  
 Jelínek, Ivan (Ivan M. Jelínek) 84  
 Jelínek, Václav 285  
 Jesenin, Sergej Alexandrovič 274  
 Ježek, Jaroslav 339  
 Jirásek, Alois 22, 92, 251, 252  
 Jireš, Jaromil 159, 219, 220, 226, 233, 240, 242, 245, 246, 253, 254  
 Jírous, Ivan Martin 104, 211  
 Joyce, James 387  
 Juliš, Emil 213, 268, 269  
 Jungmann, Milan 5, 118, 121, 122, 127, 137, 158, 208, 273, 368, 379, 388  
 Jungwirt, František 99  
 Juráček, Pavel 220, 222, 226, 232, 237, 244  
 Just, Vladimír 7, 50, 338, 388, 391  
 Justl, Vladimír 262, 264

## K

- Kabeš, Petr 266, 272, 273, 275, 276, 295, 296  
 Kačer, Jan 74, 244, 245, 246, 247  
 Kačer, Miroslav 80, 243  
 Kadár, Ján 226, 231, 235, 240, 252  
 Kadlec, Svatopluk 198  
 Kafka, Franz 5, 23, 24, 25, 29, 67, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 220, 226, 234, 235, 237, 316, 352, 355  
 Kachlík, Antonín 226, 232, 245  
 Kachyňa, Karel 226, 256  
 Kainar, Josef 16, 198, 199, 200, 203, 213, 263, 265, 266, 295, 328, 332, 333, 360  
 Kakojiannis, Michalis 229  
 Kalina, Antonín 374  
 Kalina, Ján L. 367  
 Kalista, Zdeněk 369  
 Kalivoda, Robert 74, 80, 123, 132, 373, 374  
 Kameník, Jan (vl.jm.Macešková, Ludmila) 259  
 Kandinsky, Wassily 301, 307, 310

- Kantůrková, Eva 226  
 Kaplan, Karel 53, 54  
 Kapoun, Karel 198  
 Karfík, Vladimír 280  
 Karfíková, Věra 197  
 Karpatský, Dušan 272, 294, 295  
 Kautman, František 48, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110  
 Kavan, Jan 102  
 Kazantzakis, Nikos 229  
 Kazbunda, Karel 371, 378  
 Kierkegaard, Sören 160  
 Kirst, Hans Hellmut 67  
 Kisch, Egon Erwin 104  
 Kisch, Pavel 104  
 Kisiielewski, Stefan 58, 60, 61  
 Kladiva, Jaroslav 110  
 Klaus, Václav 111  
 Klepl, Jan 371  
 Klevis, Vladimír 379, 381, 382  
 Klik, Josef 371  
 Kliková, Helena 187  
 Klíma, Arnošt 372  
 Klíma, Ivan 7, 20, 22, 24, 71, 139, 140, 141, 208, 211, 255, 352, 353, 354,  
 355, 356, 357, 358  
 Klíma, Ladislav 210, 226  
 Kliment, Alexandr (Alexandr Klimentiev) 20, 22, 24, 113, 118, 191, 208, 211, 226  
 Klimeš, Ivan 6, 250, 254, 365, 388  
 Kloboučník, Jan 43  
 Klos, Elmar 226, 231, 240, 252  
 Knapík, Jiří 5, 42, 44, 46, 50, 53, 54, 251, 389  
 Knapp, Viktor 53  
 Knörich, Otto 329  
 Kocourek, Vítězslav 114  
 Kohout, Pavel 50, 115, 210, 226, 230, 346, 351, 360, 382  
 Koch, Milan 211  
 Kolakowski, Leszek 63  
 Kolár, František J. 122  
 Kolár, Jaroslav 77, 80  
 Kolář, Jiří 16, 19, 84, 87, 150, 198, 200, 203, 204, 205, 207, 259, 261, 264,  
 265, 268, 351



- Kolda, Ladislav 86  
Koldová, Helena 85, 86  
Komenda, Petr 6, 173, 389  
Komenský, Jan Ámos 374  
Konečný, Robert 363  
Konopka, Vladimír 285  
Konrád, Karel 198  
Kopál, Ján 191  
Kopaněvová, Galina 235, 244  
Kopecký, František 379, 380, 381  
Kopecký, Jan 362  
Kopecký, Miloš 235, 342  
Kopecký, Václav 43, 44, 45, 45, 47, 49, 51, 54, 55  
Kopta, Josef 226  
Kopta, Pavel 71  
Körner, Vladimír 6, 22, 28, 29, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 226  
Kosík, Karel 118, 130  
Kosková, Helena 5, 19, 389  
Kossaková, Zofia 57, 59, 62  
Kostelka, Lubomír 232  
Kostlán, Antonín 369  
Kostrá, Ján 44  
Kostohryz, Josef 259  
Kostrhun, Jan 380, 382, 383  
Koucký, Vladimír 100  
Kováč, Bronislav 188  
Kovanda, Zbyněk 379  
Kovtun, Jiří 84  
Kozincev, Grigorij Michajlovič 225  
Kožik, František 118  
Kožmín, Zdeněk 7, 130, 132, 134, 164, 183, 204, 297, 321, 331, 365, 389  
Král, Petr 269  
Král, Václav 377  
Kratochvíl, Jiří 30, 38, 39, 164  
Kratochvíl, Vladimír 314, 318  
Kraus, Karel 351  
Kraus, Karl 104  
Krejča, Otomar 338, 341, 351  
Krejčí, Karel 69

- Krejčík, Jiří 49, 233  
 Kreysa, Miroslav 101  
 Kriebel, Zdeněk 197, 198, 199, 200, 203, 205  
 Krofta, Kamil 377  
 Kroutvor, Josef 241  
 Krška, Václav 49  
 Krumbachová, Ester 235  
 Kryl, Karel 311, 313  
 Krylov, Ivan Andrejevič 377  
 Křenek, Jiří 226  
 Křesadlová, Věra 159  
 Křiváček, Ladislav 230  
 Křivánek, Vladimír 6, 258, 263, 266, 389  
 Kříž, Ivan 113, 118, 137, 138, 139, 211, 225, 226  
 Kuběna, Jiří [vl.jm Paukert, Jiří] 259  
 Kubíček, Tomáš 5, 125, 389  
 Kubka, František 18, 233  
 Kučera, Petr 7, 327, 329, 389  
 Kún, Vilém 43  
 Kunc, Jaroslav 182  
 Kuncewiczowa, Maria 59  
 Kundera, Ludvík 332, 336  
 Kundera, Milan 20, 22, 28, 33, 35, 36, 71, 118, 140, 142, 144, 158, 160, 161, 163, 164, 208, 212, 213, 214, 226, 234, 244, 245, 246, 259, 338, 346, 348, 350, 363, 368, 381  
 Kupka, Jiří Svetozar 113, 114, 117, 118, 119  
 Kupka, František 71  
 Kuryluk, Karol 60  
 Kusák, Alexej 5, 42, 43, 44, 46, 49, 53, 54, 55, 99, 103, 110, 111, 389

## L

- Lacina, Václav 367, 368  
 Lada, Josef 203  
 Laichter, František 372  
 Lajčiak, Milan 44  
 Lamač, Miroslav 104  
 Lampl, Petr (Peták) 146  
 Landa, Daniel 211  
 Landovský, Pavel 245



- Lang, Fritz 224  
 Langerová, Marie 5, 145, 200, 266, 389  
 Laub, Gabriel 69  
 Lear, E. 189  
 Leary, Timothy 387  
 Lederer, Jiří 37  
 Le Goff, Jacques 173  
 Lenin, Vladimír Iljič 369, 378  
 Lévi-Strauss, Claude 30, 132  
 Levý, Jiří 74, 76  
 Liehm, Antonín Jaroslav 381  
 Linhartová, Věra 6, 19, 26, 27, 28, 143, 149, 153, 154, 214  
 Lopatka, Jan 132, 147, 149  
 Lotar, Peter 69  
 Lukács, György 126  
 Lukešová, Milena 198, 201, 205  
 Lunačarskij, Anatolij Vasiljevič 126, 127  
 Lustig, Arnošt 18, 22, 116, 141, 211, 212, 213, 220, 225, 233, 235  
 Lynch, David 225  
 Lyotard, Jean-Francois 30, 72

## M

- Macek, Josef 372  
 Macourek, Miloš 71, 104, 188, 190, 191, 192, 365, 366, 368  
 Macura, Vladimír 3, 30  
 Macůrek, Josef 371  
 Mach, Josef 232  
 Mácha, Karel Hynek 77, 96, 101, 210, 277  
 Macháček, Miroslav 234, 238  
 Macháček, Oldřich 53  
 Machala, Lubomír 7, 379, 389, 391  
 Machar, Josef Svatopluk 302, 312  
 Machonin, Sergej 208, 248, 361  
 Machotka, Oldřich 83  
 Majakovskij, Vladimír Vladimirovič 16, 362  
 Majerová, Marie 44  
 Makovec, Miloš 251, 252  
 Malaparte, Curzio (vl.jm. Suckert, Kurt) 68  
 Málek, Petr 147

- Málková, Iva 6, 280, 389
- Manson, Charles 386
- Maralík, Milan 103
- Marek, Jaroslav (viz Vejvoda, Jaroslav)
- Marek, Jiří 18, 49
- Marenčin, Albert 269
- Markov, Georgi 34, 39, 40
- Márquez, Gabriel 90
- Maršálek, Karel 43
- Maršíček, Vlastimil 114, 117, 118, 119
- Marx, Karl 373, 375, 378
- Marysko, Karel 145, 147
- Masaryk, Jan 291
- Masaryk, Tomáš Garrigue 314, 369, 375
- Máša, Antonín 226, 233, 240, 242, 243, 245
- Matějka, Ladislav 79
- Mathesius, Vilém 73
- Matoušek, Ivan 30
- Matuška, Alexander 127
- Matuška, Waldemar 340, 344
- Matys, Rudolf 295
- Maupassant, Guy de 229, 235
- McLuhan, Marshall 344, 345
- Med, Jaroslav 6, 289, 389
- Medek, Jiří 121
- Medek, Václav 273
- Medková, Emila 269
- Menzel, Jiří 225, 226, 227, 231, 233, 233, 240, 253, 254, 308
- Merta, Vladimír 311
- Merth, František Daniel 259
- Měšťan, Antonín 5, 67, 389
- Michal, Karel (vl. jm. Buksa, Pavel) 20, 22, 140, 143, 188, 196, 212, 226, 365, 366, 367
- Michalovič, P. 80
- Michnik, Adam 63, 64
- Miko, František 188
- Mikulášek, Oldřich 17, 213, 260, 261, 264, 279, 300, 333
- Mikulka, Alois 191, 193, 194, 195
- Milev, Geo 32
- Miller, Warren 68



- Milosz, Czeslav 57, 62, 64, 129  
 Minár, Peter 80  
 Misař, Karel 36, 226, 235, 380, 382  
 Mišík, Vladimír 312  
 Mňačko, Ladislav 227  
 Mojík, Ivan 104  
 Mojžiš, Juraj 269  
 Morávek, Milan 247  
 Moravia, Alberto (vl.jm. Pincherle, Alberto) 68  
 Morgenstern, Christian 189, 341  
 Moskalyk, Antonín 226  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 208  
 Mrázková, Daisy 189, 190  
 Mrožek, Slawomir 59  
 Mucha, Jiří 22, 210  
 Muir, Edwin 104  
 Mukařovský, Jan 12, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 131, 132, 302, 303, 311, 312, 328  
 Müller, Jiří 99  
 Munzar, Luděk 159, 246, 350  
 Murnau, Friedrich Wilhelm (vl.jm. Plumpe, Friedrich Wilhelm) 224  
 Musil, Robert 24, 25, 104  
 Muzikářová, Anděla 314, 318

## N

- Nápravnik, Milan 20, 28, 269  
 Nebeský, Ladislav 269  
 Nečásek, František 44, 52, 53  
 Nedbal, Miloš 350  
 Neff, Vladimír 226, 232, 380  
 Nechvátal, František 197  
 Nejedlý, Zdeněk 16, 17, 44, 45, 47, 50  
 Někrasov, Nikolaj Alexejevič 376  
 Němcová, Božena 210  
 Němec, Jan 220, 225, 233, 235, 237, 253, 254, 256, 338  
 Němeček, Zdeněk 83, 87  
 Neruda, Jan 16, 49  
 Nesvadba, Josef 104, 380, 383, 384  
 Neumann, Peter Horst 334

- Neumann, Stanislav 16, 51, 52  
 Neumann, Stanislav Kostka 17, 107, 123  
 Nezkusil, Vladimír 199  
 Nezval, Vítězslav 43, 44, 46, 47, 49, 53, 122, 199, 220, 225, 258, 263, 271,  
 289, 305, 306, 310, 320, 342  
 Nietzsche, Friedrich 69, 135, 160  
 Nikolskij, Sergej Vasiljevič 50  
 Noha, Jan 197  
 Nohejl, Bohumil 379, 380  
 Nor, A.C. (vl.jm.Kaván, Josef) 112, 113  
 Novák, Ladislav 268, 269  
 Novotný, Antonín 110  
 Nový, Karel (pův. jm. Novák, Karel) 183, 218

## O

- Očadlík, Mirko 92, 93  
 Ochab, Edward 60  
 Olbracht, Ivan (pův. jm. Zeman, Kamil) 218, 230  
 Olson, Charles 329  
 Opelik, Jiří 74, 134, 208, 295, 365  
 Opitz, Martin 67  
 Opletal, Jan 92  
 Ort-Šnep, Jozef 256  
 Orten, Jiří (vl. jm. Ohrenstein, Jiří) 210, 294, 316, 318, 319  
 Orwell, George 35  
 Osolsobě, Ivo 229  
 Otčenášek, Jan 37, 39, 158, 160, 161, 225, 384  
 Otruba, Mojmír 80, 312

## P

- Paczkowski, Andrzej 57, 59, 60, 62, 63  
 Palacký, František 372, 373  
 Palach, Jan 35, 37, 39, 92, 317  
 Palivec, Josef 53, 259, 264  
 Pantůček, Vlastimil 361  
 Papoušek, Jaroslav 237  
 Papoušek, Vladimír 5, 82, 389  
 Páral, Vladimír 20, 140, 141, 142, 172, 208, 212, 213, 214, 382



- Parnický, Teodor 59, 62  
 Paskov, Viktor 39, 40  
 Passer, Ivan 237, 253, 254, 255  
 Patočka, Jan 14, 30, 69, 131, 179, 180  
 Pauchmanová, Milena 185  
 Pávek, Milan 77  
 Pavel, Ota (vl. jm. Popper, Otto) 23, 349  
 Pavese, Cesare 67  
 Pavlíček, František 346  
 Pecka, Karel 20, 22, 27, 210  
 Pecháček, Ladislav 379, 382  
 Pekárek, Václav 44, 47, 53  
 Pekař, Josef 369, 371, 372, 373  
 Pelc, Jan 36, 37, 38, 39, 40  
 Pelikán, Jiří 44  
 Pelikán, Václav 114, 117  
 Penčeva, Anželina 5, 31, 39, 389  
 Peroutka, Ferdinand 83, 86  
 Pešat, Zdeněk 74, 76, 77, 80, 104  
 Pešta, Pavel 7, 42, 45, 47, 50, 51, 360, 363, 367, 389  
 Peterka, Josef 205, 272, 273, 278, 279  
 Petrnmichl, Jan 122, 183  
 Petrov, Jevgenij Petrovič (vl. jm. Katajev, Jevgenij Petrovič) 232  
 Petříček, Miroslav 122, 297, 299  
 Petříček, Miroslav jr. 80, 151  
 Peyrefitte, Roger 67  
 Picard, Max 290  
 Pick, Jiří Robert 196, 203, 365, 366, 367  
 Pilarová, Eva 340  
 Pilař, Jan 44, 121  
 Pingaud, Bernard 217  
 Pirozyński, M. 60  
 Pištora, Jiří 185, 272, 295  
 Pitter, Přemysl 69  
 Platón 160  
 Plechanov, Georgij Valentinovič 375  
 Pleskot, Jiří 242  
 Pludek, Alexej 379, 381  
 Podroužek, Jiří 280  
 Podskalský, Zdeněk 226

- Poe, Edgar Allan 213  
 Pohribný, Arsén 147  
 Pohorský, Miloš 297  
 Pokorný, Petr 173  
 Pousta, Zdeněk 92  
 Pradolini, Vasco 68  
 Prévert, Jacques 294, 366, 368  
 Procházka, Arnošt 183  
 Procházka, Jan 114, 118, 185, 211, 213, 256  
 Procházka, Jindřich 269  
 Procházka, Jiří 380, 382  
 Procházka, Miroslav 80  
 Prošek, Josef 9  
 Prynych, Alois 285  
 Přádna, Stanislava 6, 237, 389, 391  
 Ptáčník, Karel 113, 118, 183, 184  
 Pujman, Petr 114, 117, 118, 213  
 Pujmanová, Marie 44  
 Purš, Ivo 269  
 Putík, Jaroslav 20, 121  
 Pytlík, Radko 74, 77

**R**

- Rabas, Václav 51  
 Radimský, Ladislav (viz Den, Petr) 82, 85, 88, 89, 90, 91  
 Radok, Alfréd 338, 341  
 Rákos, Petr 76  
 Ralín, Radoj 32  
 Ray, Man 86  
 Ráž, Roman 363  
 Reiman, Pavel 45, 47, 48, 55, 104, 105, 106, 107, 108  
 Rejnuš, Miloš 361  
 Renč, Václav 259  
 Reynek, Bohuslav 259, 264, 293  
 Ricoer, Paul 30  
 Richta, Radovan 42, 43  
 Richterová, Sylvie 30, 147  
 Rimbaud, Arthur 299  
 Ripka, Hubert 64, 83



Rittstein, Michael 226  
 Roháč, Ján 340  
 Rosenberg, Zdeněk 187  
 Rotrekl, Zdeněk 314, 316, 318, 391  
 Rudzińska, Anna 60, 63  
 Rut, Přemysl 303, 304  
 Rybák, Josef 47, 121  
 Rychman, Ladislav 226  
 Rzounek, Vítězslav 129, 159  
 Řezáč, Václav (pův. jm. Voňavka, Václav) 17, 230  
 Řezníček, Pavel 20

## S

Sadková, Eva 230  
 Saganová, Françoise (vl.jm. Quoirezová, Françoise) 67  
 Salinger, Jerome David 67  
 Sandauer, Artur 63  
 Sarrautová, Nathalie 68  
 Saroyan, William 274  
 Sartre, Jean Paul 107, 142, 289  
 Saussure, Ferdinand de 75  
 Sayersová, Dorothy Leigh 67  
 Sedláček, Květoslav František 17  
 Sedláček, Pavel 99, 101  
 Sedloň, Michal 51  
 Seghersová, Anna 110  
 Seifert, Jaroslav 17, 44, 45, 48, 50, 84, 112, 115, 118, 120, 183, 199, 204,  
 205, 262, 264, 271, 276, 279  
 Sekora, Ondřej 203  
 Shakespeare, William 303, 339, 344  
 Schmid, Jan 220  
 Schorm, Evald 220, 226, 230, 232, 233, 234, 240, 242, 245, 246, 247, 248,  
 253, 254  
 Schweitzer, Albert 68  
 Sidon, Karol 20, 22, 28, 29, 214, 239  
 Siebenschein, Hugo 104  
 Síla, Jiří 43, 49  
 Sirový, Zdeněk 226, 233  
 Skácel, Jan 118, 128, 260, 261, 266, 279, 333, 334, 360, 362

- Skála, Ivan (vl. jm. Hell, Karel) 122, 127, 266, 272, 273, 275, 381
- Skála, Miroslav 361
- Skalský, Štěpán 252
- Skorunka, František 380
- Skoumal, Aloys 189
- Slabý, Zdeněk Karel 104, 183, 189, 190, 197
- Sládek, Josef Václav 197
- Slánský, Rudolf 42, 45, 46, 47, 48, 51, 54, 55, 187, 376
- Slavík, Ivan 259
- Slavík, Jan 7, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 391
- Slonimski, Antoni 61, 62, 63
- Smetanová, Jindřiška 119
- Smoček, Ladislav 214
- Smoljak, Ladislav 341
- Sokolovský, Evžen 361
- Sokorski, Włodzimerz 62
- Somr, Josef 159, 245, 247
- Součková, Milada 83, 87, 88, 90, 91
- Srba, Bořivoj 361
- Stalin, Josif Vissarionovič 48, 49, 55, 57, 58, 121, 150, 273, 361, 370, 375, 376, 377, 386
- Staněk, Jiří 6, 182, 389
- Stankovič, Andrej 145, 211
- Stanzel, Franz 162, 231
- Staszewski, Stefan 58
- Stehlík, Ladislav 197
- Stejskal, Václav 47, 197
- Steklý, Karel 230, 233
- Stempowski, Jerzy 58, 65, 66
- Stendhal (vl.jm. Beyle, Henri) 229
- Sterne, Laurence 207
- Stoniš, Miroslav 351
- Strauss, Johann 255
- Stritmatterová, Eva 336
- Strohsová, Eva 74
- Suchomel, Milan 6, 132, 153, 162, 367, 389
- Suchý, Jiří 7, 71, 232, 263, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345
- Suchý, Rudolf 285
- Sus, Oleg 74, 76, 80, 130, 132, 188, 295, 365, 366, 367



Svatopluk, T. (vl.jm. Turek, Svatopluk) 230  
 Svatoš, Michal 5, 92, 389  
 Svejkovský, František 77  
 Svetoslavov, Veličko 32  
 Sviták, Ivan 69, 110, 339  
 Svitáček, Vladimír 340  
 Svoboda, Jiří 7, 294, 390  
 Svoboda, Jiří Václav 197  
 Swift, Jonathan 232  
 Syrovátka, Oldřich 197  
 Szaryńska-Rewska, Hanna 64

### Š

Šafránek, Ota (vl.jm.Otto Passer) 190, 191  
 Šalda, František Xaver 271  
 Šik, Ota 103  
 Šiktanc, Karel 6, 198, 199, 205, 213, 260, 261, 263, 266, 273, 282, 280, 283,  
 284 285, 286, 287, 288, 295  
 Šimůnek, Jiří 42  
 Široký, Viliam 96  
 Šklovskij, Viktor Borisovič 206, 207  
 Škvorecký, Josef 19, 22, 28, 71, 73, 86, 99, 130, 142, 158, 162, 163, 164,  
 183, 208, 210, 212, 215, 225, 226, 230, 239, 277, 339, 365  
 Šlitr, Jiří 71, 232, 305, 308, 309, 310, 311, 338, 339, 340, 345  
 Šmída, Bohumil 227, 234  
 Šotola, Jiří 20, 22, 121, 172, 213, 214, 261, 266, 272, 273, 295, 296  
 Šrámek, Fráňa 47, 48  
 Špalek, Vilém (viz Gran Embustero, Vilém) 89, 90  
 Šrut, Pavel 198, 199, 203, 204, 205, 213, 272, 279, 299  
 Šťastný, Zdeněk 377  
 Štědrý, Karel 340  
 Štern, Jan 52, 55  
 Štítnický, C. 44  
 Štoll, Ladislav 17, 44, 45, 47, 51, 52, 53, 54, 74, 88, 110, 121, 123, 129, 278  
 Štrasser, Ján 304, 305  
 Štroblová, Jana 204, 266  
 Štuka, Ivo 198, 201, 205  
 Štyrský, Jindřich 86  
 Šťastný, Rudolf 163

Šusta, Josef 372  
 Švankmajer, Jan 223, 341

## T

Taine, Hyppolite 108  
 Tarrantino, Quentin 225  
 Tarkovskij, Andrej 221  
 Tatarka, Dominik 235  
 Taufer, Jiří 44, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 121  
 Teige, Karel 51, 52, 123  
 Tenčík, František 199  
 Thon, Jan 371  
 Thun, Lev 373  
 Tigrid, Pavel (pův. jm. Schönefeld, Pavel) 65, 381  
 Tichý, František 203  
 Tikal, Václav 269  
 Tischner, Józef 64  
 Todorov, Tzvetan 163  
 Todorov, Veličko 32  
 Toman, Jaroslav 6, 197, 199, 204, 205, 390  
 Tomášová, Marie 230, 350  
 Topinka, Miloslav 213, 269  
 Topol, Josef 71, 213, 346, 347, 350, 351  
 Toraňska, Teresa 58, 59, 60  
 Toyen (vl. jm. Čermínová, Marie) 103  
 Trauberg, Leonid 225  
 Trávníček, František 360, 361  
 Trávníček, Jiří 204  
 Trefulka, Jan 20, 71, 130, 132, 138, 139, 190, 211, 226, 360, 361  
 Trockij, Lev Davidovič 51, 64  
 Třiska, Jan 350  
 Tůma, Mírek 86  
 Turba, Ctibor 232  
 Tuwim, Julian 329  
 Tyrmand, Leopold 59  
 Tzavellas, Georges 229



## U

- Uhde, Milan 71, 113, 118, 130, 255, 361  
 Uher, Štefan 235  
 Ulbricht, Walter 110  
 Ungaretti, Giuseppe 329  
 Urbanec, Jiří 5, 271, 390  
 Urbánek, Rudolf 372  
 Urbánek, Zdeněk 118  
 Urbanová, Svatava 6, 188, 192, 390  
 Ustrjalov, Nikolaj Nikolajevič 371  
 Utitz, Emil 104

## V

- Vacík, Miloš 288, 294, 295, 299  
 Vaculík, Ludvík 20, 118, 208, 209, 211, 212, 213  
 Vácha, Pavel 13, 21, 23, 25, 27, 33, 37, 46, 70, 84, 97, 116, 128, 146, 184,  
 186, 202, 210, 265, 304, 312, 328, 382, 391  
 Vachek, Josef 76  
 Vachek, Karel 221, 222, 256  
 Valenta, Edvard 86  
 Valja, Jiří (vl. jm. Bubeník, Josef) 84  
 Vallejo, César 329  
 Valtera, Karel 285  
 Vančura, Vladislav 74, 218, 219, 225, 231, 253  
 Vasilev, Petr 32  
 Vasilev, Sava 34  
 Vávra, Otakar 43, 50, 220, 221, 226, 230, 232, 238, 251, 252, 348  
 Vejvoda, Jaroslav (vl. jm. Marek, Jaroslav) 20, 30  
 Velebný, Karel 338  
 Veltruský, Jiří 77, 80  
 Vévoda, Rudolf 5, 56, 390  
 Víhanová, Drahomíra 226  
 Vláčil, František 28, 166, 217, 218, 219, 231, 245  
 Vladislav, Jan (vl. jm. Bambásek, Ladislav) 113, 118, 119, 289  
 Vlach, Robert 84  
 Vlašín, Štěpán 364  
 Voda-Pexa, Bedřich 52  
 Vodička, Felix 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 123, 158

- Vodňanský, Jan 311  
 Vodsedálek, Ivo 145, 150  
 Vohryzek, Josef 211  
 Vojtová, Marie 39  
 Vokolek, Václav 290, 391  
 Vokolek, Vladimír 6, 289, 290, 291, 292, 293  
 Voráček, Jaroslav 205  
 Vorlíček, Václav 225, 226  
 Voskovec, Jiří 305, 306, 339, 341  
 Vostrá, Alena 140, 141, 143, 190  
 Vrba, František 117, 118, 119, 276, 277, 294, 295  
 Vyhliďal, Zdeněk 363  
 Vyskočil, Ivan 20, 24, 26, 27, 71, 140, 143, 208, 214, 338, 365, 366  
 Vysockij, Vladimír 31

**W**

- Wagenbach, Klaus 104  
 Walló, Karel Michael (vl.jm. Walló, Ladislav) 230  
 Wańkowitz, Melchior 59  
 Wat, Aleksander 59  
 Wazyk, Adam 60  
 Weber, Carl Maria von 232  
 Weil, Jiří 213  
 Weiner, Richard 264  
 Weiss, Jiří 236  
 Werich, Jan 46, 50, 193, 194, 213, 305, 306, 339, 341  
 Wernisch, Ivan 145, 199, 204, 213, 263, 266, 273, 274, 275, 276, 295, 296  
 Werstadt, Jaroslav 371, 373, 374  
 Wiene, Robert 224  
 Wiener, Norbert 67  
 Williams, William Carlos 329  
 Wittgenstein, Ludwig 24, 25, 157  
 Wolker Jiří 17, 271, 272, 275  
 Wundt, Wilhelm 371  
 Wyszyński, Stefan 59, 60

**Z**

- Zábřana, Jan 210, 259  
 Zahradníček Jan 13, 14, 16, 259, 264, 271, 289, 290, 291, 293, 318



- Zajac, Peter 304, 305  
Zajíček, Pavel 391  
Zakowski, Jacek 63, 64  
Zátopek, Emil 316  
Zatonskij, D. 163  
Závada, Vilém 44, 197, 264, 274  
Zeman, Karel 235  
Zenkl, Petr 83  
Zich, Otakar 72, 74  
Zola, Émile 229  
Zoščenko, Michail 369  
Žumr, Josef 72, 80  
Zvěřina, Ivan 85, 86, 87, 91

**Ž**

- Žáček, Jiří 205  
Ždanov, Andrej Alexandrovič 126

**EDICE K – pátý svazek**

„ZLATÁ ŠEDESÁTÁ“ – Česká literatura, kultura a společnost v letech tání, kolotání  
a ...zklamání

Materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června  
1999 v Praze. Konference byla součástí komplexního výzkumného projektu Dějiny české  
literatury po roce 1945, podporovaného Grantovou agenturou ČR (č.j. 405/97/SO17).

Odpovědná redaktorka, výběr obrazového materiálu: Radka DENEMARKOVÁ

Vydal: Ústav pro českou literaturu AV ČR

Praha 1, Na Florenci 3/1420

P.O.BOX 14, 110 15

Praha 2000

Obálka a grafická úprava: Robert GEISLER – MVP design

Vydání první

Náklad: 500 výtisků

ISBN 80-85 778-27-0





Texty sborníku **„ZLATÁ ŠEDESÁTÁ“** se pokoušejí pojmenovat a zmapovat všechny vrstvy, mnohohlasí, kulturněpolitické rozpory, česká traumata, mýtotovné nánosy i generační protikladná vnímání jednoho desetiletí.

Sborník **„ZLATÁ ŠEDESÁTÁ“ – Česká literatura, kultura a společnost v letech táni, kolotání a ...zklamání** je složen z příspěvků, které byly předneseny na mezinárodní mezioborové konferenci. Ta se konala ve dnech 16. až 18. června 1999 v Praze a byla součástí komplexního výzkumného projektu Dějiny české literatury po roce 1945.