

Kniha vychází s podporou Akademie věd České republiky.

Lektorovali:

Dr. hab. Joanna Czaplińska, prof. UO

Mgr. Vladimír Barborík, CSc.

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Janoušek, Pavel

Přehledné dějiny české literatury 1945-1989 [na základě Dějin české literatury 1945-1989, sv. I-IV, zpracovali Pavel Janoušek ... et al.]. -

Vyd. 1. - Praha : Academia, 2012 - 487 s.

ISBN 978-80-200-2057-4 (váz.)

821.162.3 * 82-027.22 * (437.3)

- česká literatura - 1945-1989

- literární život - Česko - 1945-1989

- kolektivní monografie

821.162.3.09 - Česká literatura (o ní) [11]

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2012

ISBN 978-80-200-2057-4

KNIHOVNA UP Olomouc

OBSAH

Předmluva 11

1945-1948

Literární život 15

Politické a kulturní souvislosti 15

Snahy o centralizaci kulturního života 18

Regulace knižního trhu 20

Názorové diferenciacce 22

Na cestě k převratu 24

Literární kritika 25

Literární věda 27

Poezie 29

Reflexe války a osvobození 29

Křesťansky orientovaná lyrika 37

Mýtus všedního života - tvůrčí impulz Skupiny 42 40

Nové podoby surrealismu 45

Další diferenciacce mladé poezie 48

Próza 52

Doznívání starších tendencí 53

Dokumentární a svědecká literatura 55

Válečné téma ve fabulované próze 58

Próza s existenciálními motivy 59

Hledání aktivního hrdiny 65

Drama 68

Revoluční proměny divadelního provozu 68

Dramatické reflexe války 70

Historické drama 73

OLOMOUCKÝ UNIVERZITNÍ KNIHOVNA

- Politická satira 75
Na cestě k budovatelskému dramatu 78

1948-1958

Literární život 83

- První represe a emigrace 83
Sjezd národní kultury a právní zakotvení politických změn 86
Proměna společenského a kulturního života 88
Vznik Svazu československých spisovatelů
a jeho počáteční aktivity 89
Nakladatelství a periodika 92
Projevy stalinismu 94
Náběhy k uvolnění 97
II. sjezd Svazu československých spisovatelů 98
Pozvolné rozšiřování literárního prostoru v druhé polovině
padesátých let 100
Literární kritika 101
Literární věda 103

Poezie 105

- Spory o charakter nové poezie 106
„Staří“ básníci v nové době 108
Ve službě ideologie 110
Rozmývání normy 115
Surrealistické hledání východiska 117
Autoři edice Půlnoc 120
Poúnorová apokalypsa očima katolických básníků 122
Poezie v exilu 124
Návraty básnických osobností 126
Obnovování výrazové škály 130

Próza 137

- Reportáž a drobná próza ve službách budování socialismu 138
Budovatelský román 141

- Posuny ve ztvárnění tématu války 145
Proměna hrdiny 147
Próza s historickými náměty 149
Próza vnitřního exilu 153
Exilová próza 156

Drama 160

- Divadelní zákon, divadelní instituce a dramaturgie 160
Výrobní drama jako prestižní útvar budovatelské
dramatiky 162
Další podoby budovatelského dramatu 164
Reinterpretace historie 166
První korekce budovatelské poetiky 168
Dramatika etického znejistění 170
Pohled na individuální bytí člověka 171
Počátky divadel malých forem 172
Drama zbavené kontaktu s divadlem 174

1958-1969

Literární život 179

- Pokus o zvrát 180
Počátky liberalizace literárního života 182
Úsilí o autonomii umění a hranice možného 184
Kontakty mezi exilem a domovem 186
Mezi literaturou a politikou 187
Pražské jaro 190
Literární kritika 194
Literární věda 196

Poezie 199

- Prostor pro poezii a dialog 199
Proměny poetiky vyhraněných básnických osobností 201
Poezie tradičních kontur 205
Co s všedním dnem... 206

- Laboratoře básnického experimentu 211
- Písňové texty a hudební inspirace v poezii 216
- Poezie křesťanského řádu 219
- Podoby mladé poezie 223
- Surrealistické aktivity 229
- Poezie v exilu 231

Próza 233

- Próza budovatelské deziluze 233
- Nová podoba reflexe válečné zkušenosti 235
- Rehabilitace drobné prózy a reportáže 239
- Zrod mnohohlasí: 1963-64 241
- Problematizace privátního života 243
- Různorodost prozaických experimentů 245
- Poetika absurdity 249
- Existenciální a nadčasové pojetí válečného tématu 252
- Osamocení jedinec v soukolí systému 254
- Próza s tématem vězení, trestných táborů a vojny 257
- Historická podobnost 259
- Próza v dotyku s populárními žánry 263
- Exilová próza 265
- Návraty křesťanských prozaiků 267

Drama 269

- Dramatika čechovovské inspirace a morálního apelu 270
- Svébytná modelovost Topolových her 275
- Nový impuls: divadla malých forem 277
- Legenda Semafor 278
- Absurdita jazyka a komunikace: Vyskočil a Havel 280
- Další podoby modelové dramatiky 283
- Různorodost divadel malých forem 285

1969-1989

Literární život 293

- Počátky normalizace a nově nastolená „pravidla hry“ 294
- Fungování literatury v oficiální sféře 297
- Literární život v exilu 301
- Formování domácího paralelního prostoru 303
- Underground a Charta 77 306
- Na cestě ke konci totality 308
- Literární kritika za normalizace 313
- Literární kritika v exilu a samizdatu 316
- Literární věda 319

Poezie 322

- Spirituální tradice ve vnějším a vnitřním exilu 323
- Proti vyprázdněnosti doby 327
- Poezie plynutí času, paměti a návratů 328
- Proměny poezie „nepřízřívobivých“ mladých básníků šedesátých let 332
- Pokračování básnického experimentu 336
- Společenství a poetika undergroundu 339
- Surrealismus: zpátky do podzemí a exilu 343
- Poezie v mezích reálného socialismu 346
- Básníci sloužící režimu 348
- Pětatřicátníci 350
- Básníci „na okraji“ oficiálního 354
- Publikační návraty 359
- Folková a rocková píseň jako protest a vyznání 362

Próza 368

- Modelová a alegorická próza samizdatových prozaiků 370
- Generační a historické konfrontace 372
- Existence v absurdní každodennosti 374
- Próza v exilu 377
- Mezi dvojím domovem: Josef Škvorecký a Milan Kundera 379

- Tvorba poúnorových exulantů 383
Exiloví a samizdatoví debutanti 385
Próza undergroundu 389
Autenticitní literatura 391
Próza ve službě socialismu 395
Pokus o kompromis 399
Bohumil Hrabal 402
Hledání výpovědi v souřadnicích povoleného 405
Historická próza 410
Populární literatura 414
Prózy předznamenávající budoucí poetiky 418
- Drama 422**
Souvislosti divadelního života 423
Metamorfóza absurdního dramatu v disidentské
dramatice 427
Tradičnější podoby neoficiální dramatiky 430
Dramatická tvorba autorů žijících v exilu 433
Pokračování a proměny divadel malých forem 434
Proměna dramatického textu a divadla za normalizace 438
Drama pod tlakem moci 440
Drama historických alegorií 446
Návrat k modelové hře 449
Monodrama 451
Dramatizace a adaptace v divadlech studiového typu 452
Divadlo před listopadem 1989 457
- Poznámka 459**
Seznam zkrácených názvů divadel 461
Výběrový přehled literatury 464
Lexikografické a bibliografické práce 469
Internetové zdroje 470
Bibliografické databáze 470
- Jmenný rejstřík 472**

PŘEDMLUVA

Vážení čtenáři,

svazek, který otevíráte, textově vychází ze čtyřsvazkové publikace *Dějiny české literatury 1945–1989* (Pavel Janoušek a kolektiv, Academia 2007–2008).

Jeho úkolem je na menší ploše poskytnout širšímu okruhu zájemců přehledný obraz základních směrů, tendencí, osobností a děl, které charakterizují proměny české literatury daného období. Soustředili jsme se především na tři základní druhy (poezii, prózu a drama) a na kulturně-politické souvislosti, které vznikající tvorbu spoluurčovaly a limitovaly. Výklad problematiky je oproti výchozímu textu stručnější a výběrovější; zcela mimo zorný úhel tohoto přehledu zůstaly kapitoly věnované problematice překladů, česko-slovenského kontextu, žánrů populární literatury a také sekundárnímu životu literatury ve filmu, rozhlase a televizi.

Stejně jako v případě výchozích Dějin je přitom nutné zdůraznit, že náš text není normativní kodifikací, ale spíše bedekrem pro potenciálního cestovatele: výchozí inspirací, kterou může využít každý, kdo se chce vydat na individuální cestu v prostoru a čase a nebojí se při svém poznávání a bloudění opřít o poznatky a názory těch, kteří takto putovali a bloudili před ním.

Poděkování patří všem spoluautorům, kteří se podíleli na původní publikaci. Jsou to: Přemysl Blažíček, Věra Brožová, Jan Černý, Petr Čornej, Radka Denemarková, Blahoslav Dokoupil, Eva Formánková, Blanka Hemelíková, Petr Hruška, Pavel Janáček, Michal Jareš, David Kroča, Vladimír Křivánek, Tomáš Kubíček, Marie Langerová, Petr Lyčka, Vladimír Macura, Lubomír Machala, Martin Machovec, Zuzana Malá, Petr Mareš, Jaroslav Med, Dagmar Mocná, Vladimír Papoušek, Tomáš Pavlíček, Martin Pilař, Michal Příbáň, Alena Příbáňová, Ondřej Sládek, Richard Svoboda, Petr Šámal, Petr Šisler,

Alena Štěrbová, Milena Šubrtová, Jiřina Táborská, Dušan Tomášek, Svatava Urbanová, Libor Vodička, Milena Vojtková, Aleš Zach a mnozí další, kteří nám napomohli textem, radou, lektorátem či ústně sdělenou zkušeností.

Děkujeme také recenzentům, jejichž názory a připomínky jsou pro každý autorský tým významným korektivem.

redaktoři

1945–1948

LITERÁRNÍ ŽIVOT

POLITICKÉ A KULTURNÍ SOUVISLOSTI

Po skončení druhé světové války společnost usilovala o co nejrychlejší znovuvybudování republiky vyčerpané šesti lety okupace. Umělci, a zvláště spisovatelé měli mít na tomto úkolu velký podíl. Propojení politiky a umění, jež bylo pro poválečné roky příznačné, nebylo dáno pouze zvnějšku, tkvělo v tradiční roli české kultury a v privilegiovaném postavení českých spisovatelů. Společnost je již od obrození vnímala jako mravní arbitry a očekávala od nich, že se v přelomových chvílích budou vyslovovat k věcem veřejným. Právě v této době se těžiště literárního života začalo zřetelně přesouvat z oblasti estetické do sféry politické.

Již první dny po osvobození bylo zřejmé, že rozložení sil ve světě se změnilo. Skutečnost, že se na osvobození Československa podílela jak sovětská, tak americká a britská armáda, mohla posilovat naději literátů, kteří se – jako například Václav Černý – domnívali, že Československo je svou polohou i politickou tradicí předurčeno k tomu, aby se stalo jakýmsi mostem mezi Východem a Západem. Nicméně vliv Sovětského svazu ve střední Evropě byl již realitou a byl v poválečné euforické atmosféře posilován i iluzí, že spravedlivějšího uspořádání světa lze dosáhnout propojením prvků tradiční demokracie s kolektivismem, regulací trhu a znárodňováním.

Mantinely politického poválečného vývoje určil ještě před úplným koncem války tzv. Košický vládní program (Program nové Československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků), jenž vyjadřoval dohodu moskevského vedení Komunistické strany Československa s londýnským exilem a byl vyhlášen 5. dubna 1945. Politické strany a společenské organizace podle něj vytvořily zastřešující Národní

Poválečné
uspořádání
Evropy

frontu, jež měla reprezentovat národní jednotu a zajistit spolupráci všech demokratických a antifašistických sil v poválečné republice. Vládní linie prosazovala budování Československa jako lidovědemokratického státu, který navazuje na první republiku, avšak klade důraz na sociální problematiku a silnou roli státu v ekonomice. Vstřícnosti, s níž se velká část společnosti přikláněla k socialismu, odpovídalo i redukované politické spektrum, v němž vedle komunistů a dvou socialisticky orientovaných stran mohli působit ještě katolicky zaměřeni lidovci: pravicové předválečné strany byly zakázány s poukazem na to, že se během války zdiskreditovaly. Výraznou roli levice potvrdily volby do Ústavodárného národního shromáždění v květnu 1946, v nichž Komunistická strana Československa s převahou zvítězila. Strana, jež po válce v českých zemích získala více než milionovou členskou základnu, dosáhla 40 procent hlasů, v celostátním měřítku pak 38 procent.

Součástí Košického vládního programu a tzv. prezidentských dekretů, jimiž v prvních měsících řídil stát prezident Beneš, byla důsledná denacifikace a potrestání kolaborantů a zrádců. (V literatuře prudký útok směřoval zejména proti těm katolickým autorům, kteří po Mnichovu kritizovali masarykovskou demokracii a uchýlili se i k protižidovským výpadům.) Jako satisfakci a odpověď na nacistickou germanizaci soudobá česká společnost přijímala také vysídlování sudetských Němců z pohraničí a s tím spojené zrušení německé univerzity v Praze, obsazení německých tiskáren, nakladatelství i divadel. Staleté soužití, ale i konkurenční střetávání českého a německého etnika tak bylo ukončeno a prostor českých zemí byl národnostně, jazykově i kulturně násilně scelen.

Košický vládní program prosazoval také důslednou demokratizaci vzdělání a kultury, jež byla interpretována jako rovný přístup ke vzdělání i kulturním statkům. „Demokratizace“ však znamenala též centralizaci a státní financování stěžejních kulturních aktivit (divadla, filmu atd.). Kultura a umění neměly být záležitostí elit, ale měly sloužit „lidu a národu“, jak zdůrazňoval poválečný ministr školství Zdeněk Nejedlý. Současně byla vytčena výchovná funkce umění při formování občana nového státu. Význam umění v životě společnosti mělo potvrdit i zřízení titulu „národní umělec“, který podle

sovětského vzoru začala každoročně udělovat sama vláda. Prvními oceněnými byli příznačně spisovatelé: vedle zesnulého Josefa Hory se jimi stali básníci Petr Bezruč a S. K. Neumann.

Komunistickou stranu zájem o dosažení politické převahy ve všech rovinách hospodářského, společenského i kulturního života motivoval nejen k tomu, aby pro svůj cíl získávala známé osobnosti z řad umělců, ale i ke snaze o kontrolu kultury a ovládnutí příslušných řídicích orgánů. Součástí intenzivní kampaně na podporu politiky Komunistické strany Československa byl úkol doložit, že s ní sympatizují přední osobnosti kulturního a společenského života – v anketě v Rudém právu (28. a 30. 3. 1946) ji podpořilo 66 umělců a vědců, předvolební provolání *Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu* (15. 5. 1946) signovalo více než 800 osob (vedle jiných též Vladimír Holan, František Hrubín, Jan Mukařovský a Jan Weiss).

Brzy po skončení války začaly pod vedením komunistických politiků pracovat ústřední správní úřady pro oblast kultury a výchovy. Ministerstvo školství a osvěty, v letech 1945–46 řízené Zdeňkem Nejedlým, mělo odbory lidovýchovný, literární, hudební a divadelní. Ministerstvo informací, vedené Václavem Kopeckým, pak spravovalo oblast filmu, rozhlasu, periodického i neperiodického tisku, vnitřní informační služby a také kontrolovalo kulturní styky se zahraničím. Zaměstnalo řadu předních spisovatelů, kteří zde mohli uplatnit svou společenskou prestiž – například publikační odbor vedl František Halas, filmový Vítězslav Nezval a rozhlasový Ivan Olbracht. Obě ministerstva již od počátku svého působení začala připravovat materiály pro centrální řízení jednotlivých uměleckých oborů. Nadřazování politických zájmů svobodě uměleckého projevu ovšem postupně začalo část kulturní obce znepokojovat.

Kampaně
komunistické
strany

Řízení kultury

in Němců

le kultury
vém státě

SNAHY O CENTRALIZACI KULTURNÍHO ŽIVOTA

sružování
nělců do
ofesních
ganizací

Výrazem dobového kolektivismu bylo i to, že většina umělců i intelektuálů, kteří se chtěli podílet na obnově života v osvobozené republice, podporovala sdružování do velkých organizací a profesních svazů. Již od května 1945 tak existovalo *Sdružení kulturních organizací*, které vydávalo deník *Svobodné noviny* (dřívější Lidové noviny) a od roku 1946 i Peroutkův *Dnešek*, navazující na meziválečnou Přítomnost. Fakt, že v jeho čele převládali nekomunisté, přivedl politiky KSČ k myšlence vytvořit vlastní centrální Svaz národní kultury, což se však nepodařilo.

názorové
zštěpení
rní obce

O ustanovení jednotné organizace tvůrčích pracovníků, jejímž prostřednictvím by mohli umění řídit a ovládat, se komunisté znovu pokusili na podzim 1946, kdy založili *Kulturní obec*, k jejímuž svolání se však připojilo jen 41 převážně komunistických signatářů (mj. E. F. Burian, František Halas, Jindřich Honzl, Marie Majerová, S. K. Neumann, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht či Ladislav Štoll). Jako protiváha této iniciativy vznikl za podpory národněsocialistické strany *Kulturní svaz*. S jeho programem *Kultura musí být svobodná* (Svobodné slovo 13. 10. 1946) vyjádřilo souhlas šest desítek demokraticky smýšlejících tvůrců (Václav Černý, Pavel Eisner, Jaroslav Seifert, Fráňa Šrámek, Ferdinand Peroutka, malíř Jan Zrzavý, skladatelé J. B. Foerster a Vítězslav Novák a jiní). Rozštěpení kulturní obce však nebylo přijatelné pro žádnou ze zúčastněných stran. Situace proto vyústila v dlouhá jednání o nové zastřešující platformě. Ustavující valná hromada *Kulturní jednoty* se konala 27. dubna 1947, v jejím čele stanul literární historik J. B. Kozák. Přihlásila se sice k socialistickým principům a komunisté v ní viděli nástroj své politiky, rozštěpenost kulturní sféry však ani tato iniciativa nepřekonala: byla prakticky nefunkční a záhy po únoru 1948 zanikla.

Starší
vatské
spolky

Historie části tehdy působících uměleckých spolků sahala do první republiky, někdy až do 19. století. Patřil k nim *Spolek českých spisovatelů-beletristů Máj*, jenž sdružoval zejména starší generaci a působil též jako agentura. Především regionální působnost měly spolky *Moravské kolo spisovatelů* a *Sdružení moravských spisovatelů*

či s Moravou svázané *Sdružení katolických spisovatelů a publicistů*, vydávající časopis *Akord*. Na podzim roku 1945 bylo obnoveno elitní *České centrum mezinárodního PEN klubu*, jež vedla A. M. Tilschová a jehož čestným předsedou se stal prezident Edvard Beneš.

Nejvlivnější literární organizací byl *Syndikát českých spisovatelů*, profesní organizace, jež byla obnovena těsně po skončení druhé světové války. Jeho předsedou byl František Halas, místopředsedou řídícím literárněkritickou sekci Václav Černý. Ve svém svolání z 15. května 1945 Syndikát vyjádřil podporu Košickému vládnímu programu, mezi své úkoly zařadil kontrolu ediční politiky a boj proti pokleslé literatuře, přihlásil se k deňacifikaci a zveřejnil seznam členů vyloučených pro spolupráci s Němci. V souladu se svým odborovým statutem (byl členem Ústřední rady odborů) se staral o finanční zabezpečení a pojištění svých členů, zajišťoval pracovní a cestovní stipendia. Výrazem vysoké společenské prestiže Syndikátu bylo i to, že se těšil velkorysému státnímu podpoře: mimojiné získal reprezentační zázemí ve zkonfiskovaném barokním zámku v Dobříši u Prahy, jež mu umožňovalo zvát zahraniční literáty (do ČSR záhy přicestovali například Konstantin Simonov, Alexandr Fadějev, Ilja Erenburg, André Breton, Thomas Mann, T. S. Eliot či Tristan Tzara).

Výrazným politickým gestem byl první sjezd českých spisovatelů, který se konal měsíc po parlamentních volbách 16.–20. června 1946 (sborník příspěvků s názvem *Účtování a výhledy* vyšel v roce 1948). Sjezd otevřel prezident Edvard Beneš. Zdůraznil otázku mravní integrity tvůrce a jeho odpovědnosti na cestě „k češství, evropanství a lidství“, podtrhl autonomii literatury a podpořil tak tradiční roli spisovatele ve společnosti. Jednání sjezdu však potvrdilo značnou názorovou pestrost spisovateléské obce, v níž převažovali stoupenci prosocialistického směru. Nicméně s postojem, jež kladly důraz na politickou a ideologickou funkci díla, polemizovali i levicově orientovaní tvůrce (např. Jan Grossman). Bez odezvy zůstaly výroky spirituálně zaměřených autorů, zatímco příspěvek Václava Černého o mravní úloze osobnosti v socialismu a její roli předjímatele budoucího vývoje vyvolal bouřlivou diskusi. Krátká závěrečná rezoluce sjezdu byla příznačně vypracována jako politický dokument. Umělecké osobnosti přičkla roli vykladače převratných politických změn, zvěstovatele nových pohledů a budovatele nových mezilidských vztahů.

Syndikát
českých
spisovatelůPrvní sjezd
českých
spisovatelů

Spisovatelé se přihlásili k socialistickému humanismu a současně k národním tradicím.

REGULACE KNIŽNÍHO TRHU

Mezi spisovateli i nakladateli se prosazovala představa, že vydávání knih by mělo být usměrňováno tak, aby sloužilo potřebám společnosti. Na rozdíl od kinematografie, kde bylo kýženého cíle dosaženo zestátněním filmu v prvních poválečných dnech, zůstala tradiční síť soukromých nakladatelství zachována. Byl však nastolen systém regulace produkce, kombinující dobrovolné sebeomezování nakladatelské obce (kterou reprezentoval Svaz českých knihkupců a nakladatelů) s autoritativní kontrolou státu, vykonávanou ministerstvem informací. Již od června 1945 nemohla bez jeho předběžného povolení vyjít žádná kniha. Kritériem byla literární a poznávací hodnota publikace a její význam pro národní kulturu. Postupně měla být z knižního trhu vytlačena zvláště populární četba (v dobové terminologii „literární brak“). Od počátku byl při regulaci knižního trhu jedním z častých argumentů nedostatek papíru, jenž však fakticky nastal až na sklonku roku 1946, kdy se zvýšil jeho vývoz.

Regulační opatření zasáhla i časopisecký a novinový tisk. Periodika již nemohla být vydávána jednotlivci, nýbrž pouze organizacemi, jež prokázaly „veřejný zájem“. Ministerstvo informací koncem roku 1945 provedlo aprobaci všech vycházejících periodik, kdy všechny tiskoviny s výjimkou deníků, vydávaných politickými stranami, musely znovu požádat o registraci. Ministerstvo mohlo s odvoláním na nedostatek papíru ovlivňovat výši nákladu, periodicitu časopisů a případně je i zastavit.

Demokratický prvek v regulačním systému reprezentovala Státní publikační komise, poradní orgán ministerstva informací sestavený v létě 1945 ze zástupců spisovatelských, nakladatelských a společenských organizací. Podílela se na přípravě nového tiskového zákona, který se ale nepodařilo před rokem 1948 prosadit. Bylo charakteristické, že všechna regulační opatření téměř nikoho neznepokojovala,

většina nakladatelů dávala přednost okamžitému hospodářskému profitu (šlo především o zajištění odbytu) a přehlížela politický dosah regulace knižního trhu. Přiklonily se k němu jak soukromé a družstevní firmy, tak velká kolektivní nakladatelství ovládaná společenskými organizacemi.

Z tradičních soukromých firem si vysoký kredit nadále udržovala nakladatelství *Václav Petr* a *Fr. Borový*. První z nich se zaměřovalo na původní beletrii, esejistiku a společenskovední literaturu. Na jeho edičním programu spolupracoval básník Kamil Bednář a teoretik František Kovárna, v knižnici *Lyrika* publikovala plejáda mladých autorů, edice *Duch* a tvar byla určena pro literárněvědné texty (Václav Černý, Otokar Fischer, Zdeněk Kalista); v roce 1947 v tomto podniku vyšla například existenciální próza Cizinec Alberta Camuse. Nakladatelství *Fr. Borový* naopak spoléhalo na osvědčené autory a vyzkoušené edice (vydávalo prózy Eduarda Basse, Adolfa Branalda, Jana Čepa, Karla Poláčka, poezii Františka Hrubína, Oldřicha Mikuláška, Fráni Šrámka a dalších). Na klubovém principu bylo založeno nakladatelství *Družstevní práce* či *Dílo*, spjaté s autory Skupiny 42, a význam si podržela řada menších firem (*Alois Hynek*, *Otto Gírgal*, *B. Stýblo* aj.).

Soukromé firmy a nakladatelská družstva působily vedle kolektivních podniků, které byly spjaty s politickými stranami a postupně začaly ovládat knižní trh. Vydavatelský koncern *Melantrich*, jenž se zkompromitoval německou finanční účastí a kolaborantskou žurnalistikou v jím vydávaných periodikách, převzala národněsocialistická strana, jejíž publikační pole bylo široké a nepříliš vyhraněné. Československá strana lidová řídila nakladatelství *Vyšehrad* a *Universum*, jež profilovali Aloys Skoumal a Bedřich Fučík. Další nakladatelství byla pod přímým či zprostředkovaným vlivem komunistické strany. Se skrytou státní účastí se vyvíjelo nakladatelství *Orbis*, v časech protektorátu největší ediční základna propagandistických a kolaboračních publikací. Původní české literární tvorbě věnovalo značnou pozornost nakladatelství Svazu české mládeže *Mladá fronta*, již profilovala generace nejmladších tvůrců (Jaromír Hořec, Ivo Fleischmann, Ladislav Fikar aj.); předsedou ediční rady byl František Halas. Původní tvorbu publikovalo i nakladatelství Ústřední rady odborů *Práce* (edici poezie zde redigoval Jaroslav

Tradiční
soukromá
nakladatelství

Velké
nakladatelské /
podniky

ližní trh
la státu

egulace
eriodik

blikační
komise

Seifert). Nakladatelství *Svoboda* bylo ekonomickou i ediční základnou Komunistické strany Československa: edičnímu plánu dominovaly propagandistické publikace a překlady ze sovětské literatury, v původní tvorbě dostávali přednost komunisticky smýšlející autoři (Julius Fučík, S. K. Neumann, Zdeněk Nejedlý aj.).

NÁZOROVÉ DIFERENCIACE

Třebaže základní společenské a kulturní tendence směřovaly k centralizaci, uvnitř literární obce byl stále prostor pro rozličné hlasy a názory. K nejdiskutovanějším problémům patřila zejména otázka kulturní orientace: pro dobovou atmosféru bylo příznačné hledání mostů mezi Východem a Západem, v němž se potkávalo vědomí příslušnosti k evropské tradici s respektem k ruské a sovětské kultuře jako následováníhodnému vzoru.

Komunistickou vizi minulosti i budoucnosti české kultury nabídl již na konci května 1945 v přednášce *O kulturu národní a lidovou* (knižně 1948) Zdeněk Nejedlý. Umění nové společnosti mělo podle něj být uměním „lidovým“, přístupným a srozumitelným širokým masám, a zároveň „národním“ (literární tradici mu reprezentovala jména jako J. K. Tyl, Vítězslav Hálek a Alois Jirásek). Základním měřítkem literárního díla se měla stát jeho „angažovanost“. Nejedlého pojetí vyvolalo polemiku z různých názorových pozic a diskutovali o něm i politicky blízcí literáti (mj. Julius Heidenreich-Dolanský, Jan Mukařovský). Podstatu otázky „Západ, nebo Východ?“ vystihl bez dobových iluzí Jindřich Chaloupecký ve stati *Konec moderní doby* (Listy 1946, č. 1), podle nějž šlo o to, zda přijmout za své tendence realizované v Sovětském svazu, či nadále sdílet politické a kulturní osudy západních demokracií. Nejedlého vize se však postupně prosazovala jako hlavní direktiva.

Postupně se rozpadala poválečná iluze národní jednoty a společného směřování všech, kteří hovořili o socialismu a socialistické kultuře. Narůstaly výpady hlavních představitelů kulturní politiky KSČ (zvláště Gustava Bareše, Zdeňka Nejedlého, Ladislava Štolla či Jiřího

Taufra) proti ideovým oponentům, zejména vyhraněným kritickým osobnostem, tzv. individualistickým humanistům. Odmítány byly zejména názory Václava Černého, Františka Kovárny či Ferdinanda Peroutky, tedy těch, kteří mimo jiné poukazovali na některé sporné aspekty sovětské kulturní politiky. Václav Černý v polemice s Gustavem Barešem formuloval svou koncepci socialismu, jež vycházela z personalistického pojetí osobnosti a díla: socialismus a socialistickou kulturu vytyčil jako úkol pro český národ, vnímaný jako kolektivní osobnost.

Podstatné diskuse o kulturní politice a možnosti inspirovat se sovětským vzorem vyvolal tzv. případ Achmatovová – Zoščenko. V srpnu 1946 totiž došlo v Sovětském svazu k autoritativním zásahům do uměleckého života, byly zastaveny časopisy *Zvězda* a *Leningrad* a ze Svazu sovětských spisovatelů byli z politických důvodů vyloučeni básnířka Anna Achmatovová a satirik Michail Zoščenko; následovaly i perzekuce dalších umělců. Tyto zjevné represe přinutily mnohé české tvůrce k zamýšlení nad sovětskou realitou. Další pochybnosti o správnosti cesty k socialismu vyvolala výstava současného oficiálního sovětského malířství na jaře 1947 v pražském výstavním sále U Topiče, na níž české publikum poprvé mohlo na vlastní oči vidět socialistický realismus, jeho politickou služebnost, akademičnost a didaktičnost. Znalci si tak uvědomili neslučitelnost této doktríny s evropským moderním uměním, které bylo v Sovětském svazu odsuzováno jako formalismus. Výstava českou kulturní obec názorově silně rozdělila a tvůrčí lidé si pozvolna začínali uvědomovat, že sovětský vzor nelze akceptovat bez pochyb.

Kritický ohlas výstavy sovětského umění ze strany demokraticky smýšlejících kritiků (mj. František Kovárna, Jan Slavík, Jiří Kotalík), zastávajících ideu svobody umělecké tvorby, vyvolal podrážděnou reakci sovětské strany. Komunistické literáty (zvláště Jiřího Taufra a Ladislava Štolla) ovšem politická strategie vedla k tomu, aby sice hájili sovětské orgány, ale zároveň ubezpečovali veřejnost, že československá cesta k socialismu bude mít jiné rysy a nedemokratických zásahů se není třeba obávat.

Navzdory vstřícnosti k socialistickým ideálům česká kultura v prvních poválečných letech stále zůstávala součástí západoevropského prostoru. Tradiční kulturní orientaci na Francii nově doplnil zájem

Případ
Achmatovová-
-Zoščenko

Výstava
oficiálního
sovětského
malířství v Praze
a rozdělení
kulturní obce

Existencialismus

o angloamerickou oblast. Do centra pozornosti vstoupily nové duchovní a filozofické proudy, zvláště existencialismus, v Československu prosazovaný Václavem Černým. Z kritické reflexe moderního umění vycházel při formulaci vlastních estetických koncepcí také Jindřich Chalupecký, programový teoretik Skupiny 42. Cestu z krize, v níž se moderní umění ocitlo, hledala Skupina 42 v zachycení života současného člověka v současném velkoměstě, jehož celkovým smyslem mělo být, v těsné souvislosti s filozofickým existencialismem, „holé zjišťování lidské existence ve světě“.

NA CESTĚ K PŘEV RATU

V průběhu druhé poloviny roku 1947 se vnitropolitické klima pronikavě zhoršilo. Důvodem byly nejen napjaté hospodářské poměry, ale především razantní nástup komunistů. V červenci Československo pod tlakem SSSR odmítlo Marshallův plán ekonomické pomoci, zvedavost budila i bilance dvouletého plánu obnovy republiky, jenž byl přijat roku 1946 a zahrnoval i oblast kultury v nejširším slova smyslu. Z prostředí lidové strany vycházely snahy o návrat k prvorepublikovému modelu předběžné cenzury, a to ve snaze zabránit komunistům v jejich úsilí ovlivňovat tisk. Na rok 1948 přitom připadla řada výročí a kulturních a společenských akcí (mj. 500 let od založení Karlovy univerzity, Všesokolský slet), jež byly příležitostí k bilancování i k demonstraci určitých občanských postojů. Plánovány byly též parlamentní volby. Komunističtí ideologové připravili mediální kampaň, jež měla tyto události využít v jejich prospěch. Prezident Beneš stále vystupoval jako záruka demokracie, vleklé spory vládních stran však veřejnosti stále zřetelněji odkrývaly hloubku rozkladu dříve jednotné Národní fronty. Ačkoli stále zastřešovala veškeré politické strany a společenské organizace, postupně ztrácela svůj význam a v rukou komunistů se stávala nástrojem mocenské kontroly.

Komunistickým snahám o skrytou i zjevnou manipulaci v oblasti kulturního i společenského života dokázalo čelit jen několik periodik. Výrazně protisocialisticky a prozápadně byly orientovány

Obzory a *Vývoj* spojené s Pavlem Tigridem, vysoký kredit si podržely i *Svobodné noviny* řízené Ferdinandem Peroutkou, a to přesto, že byly kritizovány i Syndikátem českých spisovatelů, tedy nejvlivnějším členem Sdružení kulturních organizací, jež je vydávalo. Ještě 22. února 1948 jako reakci na komunisty iniciovaný Sjezd závodních rad, který byl součástí komunistického převratu, vydaly Svobodné noviny *Předvolební provolání k československé veřejnosti*, signované například Miladou Horákovou, Ferdinandem Peroutkou, Edvardem Valentou, Josefem Koptou a dalšími osmi desítkami představitelů politického a kulturního života. Generální stávkou a další nátlakové akce ovšem vedly k tomu, že 25. února 1948 přijal prezident Beneš demisi nekomunistických ministrů a umožnil tak vůdci komunistů Klementu Gottwaldovi rekonstrukci kabinetu.

Tyto události se bezprostředně projevíly i v kulturním životě. Tentýž den podepsalo 170 osobností kulturního života rezoluci *Ku předu, zpátky ni krok*, v níž podpořili komunistický převrat. Celozávodní shromáždění zaměstnanců Svobodných novin jednomyslně doporučilo, aby se šéfredaktorem jejich listu stal komunist Jan Drda. Den po únorovém převratu byl ustaven akční výbor Syndikátu českých spisovatelů. Bez prodlev podpořil novou vládu a ze svých řad vyloučil první členy (mj. bývalého ministra spravedlnosti Prokopa Drtinu, Ferdinanda Peroutku, Edvarda Valentu, Jana Slavíka, Bohuslava Brouka, Jaroslava Žáka, Václava Prokúpku či A. C. Nora).

Únorový
převrat

LITERÁRNÍ KRITIKA

V silně zpolitizované době po skončení druhé světové války literární kritika často přerůstala v kritiku obecně kulturní, což se projevilo zejména v četných polemikách o budoucí kulturní orientaci českého národa. Objevilo se i několik programových konceptů usilujících o vytvoření „nové“ literatury. Společnými znaky takovýchto konceptů byly kritická revize meziválečného avantgardního umění a odmítavý postoj k populární literatuře. „Literární brak“ podle četných teoretiků (Václav Černý, Jindřich Chalupecký) nepříznivě ovlivňuje mravní

Společné
programy
i polemiky

zdraví jednotlivce i národa, snižuje jeho vkus a jeho intelektuální úroveň a odvádí literární publikum od četby náročných děl. Komunističtí ideologové jej chápali jako škodlivý přežitek buržoazní kultury.

Úlohu literatury a spisovatelů v současné společnosti literární teoretici definovali v polemice s tvorbou meziválečné avantgardy. Jindřich Chalupecký, mluvčí Skupiny 42, kritizoval její odtržení od konkrétní skutečnosti a uzavřenost před reálným životem. Jan Grossman viděl východisko ze soudobé krize v analytickém přístupu literatury, jež se má snažit o maximální věcnost svého pohledu. Podle marxistů měli spisovatelé jako „inženýři lidských duší“ (pojem A. A. Ždanova připisovaný Stalinovi) budovat „duši národa“ podobně jako technici modernizují továrny. Do tohoto procesu se měla zapojit i literární kritika, jež měla tvůrcům ukazovat správné cesty i cíle.

V průběhu let získávala na síle marxistická kritika, jež chápala umění jako nástroj politického působení a přestavby společnosti. V dobových polemikách se angažovaly především radikálně levicové listy, zvláště *Tvorba*, vydávaná Ústředním výborem KSČ (formálně ji vedl S. K. Neumann, na její profil měl vliv zejména Gustav Bareš, zprvu šéfredaktor *Rudého práva*, poté vedoucí Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ; redigovali ji mj. Ladislav Štoll, Jiří Taufer a Jiří Hájek), *Kulturní politika*, již založil E. F. Burian, a týdeník *Lidová kultura*, vydávaná odbory (krátce ji redigoval Jiří Kolář). S dogmatickým proudem marxistické kritiky polemizovali nejmladší komunisté soustředění kolem deníku *Mladá fronta* (Jan Grossman, Jaroslav Morák aj.), kteří se systematicky snažili obohatit marxismus o další teoretická východiska.

Literární kritice se věnovala i další periodika vydávaná politickými stranami. Lidová strana vydávala časopis *Obzory*, kde se prosazovala skupina publicistů během války působících v anglickém exilu (mj. Pavel Tigríd a Karel Brušák), a později týdeník *Vývoj*, jehož šéfredaktorem se stal Pavel Tigríd. Národní socialisté vydávali *Svobodný zítřek*, jež profileovaly stati Františka Kovárny a historika Jana Slavíka. Pod patronací Ferdinanda Peroutky navázal na meziválečnou Přítomnost nezávislý týdeník *Dnešek*. Kulturní problematice se zde věnoval například Edvard Valenta, František Kovárna a Jan Slavík.

Měsíčně vycházela *Kytice*, redigovaná Jaroslavem Seifertem, exkluzivnější *Kvart*, tvořený příslušníky meziválečné avantgardy, a se

skupinou 42 spjaté *Listy*, řízené Jindřichem Chalupeckým. Poněkud stranou zůstávala spirituálně orientovaná kritika (Bedřich Fučík, Miloš Dvořák aj.) na stránkách časopisu *Akord*. Vyhraněnou tribunou se stal *Kritický měsíčník*, jehož hlavním redaktorem i autorem byl Václav Černý, představitel subjektivně pojmávané kritiky vycházející z liberálních tradic. Černý interpretoval především současnou poezii z pozic francouzského existencialismu (*První sešit o existencialismu*, 1948; *Druhý sešit o existencialismu* byl po únoru 1948 zastaven).

LITERÁRNÍ VĚDA

V literární vědě, podobně jako v literární kritice, přetrvala rozsáhlá škála přístupů. Vedle komparatistiky doznival pozitivismus, postupně se prosazoval marxismus, nicméně nejsystematičtěji se rozvíjel strukturalismus.

Jako badatelské téma stále sílil zájem o národní obrození, aktualizovaný válečnou zkušeností. Doznívající pozitivismus reprezentovalo především dílo ALBERTA PRAŽÁKA (soubor statí *České obrození*, 1948). Z něj vycházel i KAREL KREJČÍ, jež se zaměřoval na sociologické aspekty díla (monografie *Jakub Arbes*, 1946). Komparativní přístup uplatnil ve svých pracích věnovaných problematice českého 19. století VOJTĚCH JIRÁT (*O smysl formy*, 1946; *Uprostřed století*, 1948), prosadit novou periodizaci literatury 19. století a pojem biedermeier, se mu nepodařilo.

K revizi pozitivismu přistoupil JAN VILIKOVSKÝ, který ve svých pracích, věnovaných starší české literatuře (posmrtný výbor *Písennictví českého středověku*, 1948), propojil filologickou kritiku se závěry moderní historiografie a postupy strukturalistického lingvistického bádání. VÁCLAV ČERNÝ vyšel v monografii *Staročeská milostná lyrika* (1948) z francouzské literární komparistiky.

Metodologii literárněvědného bádání v této době nejsystematičtěji rozvíjel strukturalismus. Práce JANA MUKAŘOVSKÉHO postupně prodělaly určitý posun směrem k marxismu (stať *Umění a světový názor* v novém vydání *Kapitol z české poetiky*, 1948). Svě teoretické

úvahy o strukturalistickém pojetí literární historie konkretizoval FELIX VODIČKA v zásadní práci *Počátky krásné prózy novočeské* (1948). Formuloval zde novou periodizaci sledovaného období a do české literární historie přinesl termín preromantismus a především propojil strukturalistické principy s historickým a komparativním přístupem, což znamenalo plnou emancipaci literární historie od filologie a obecné historie.

POEZIE

Českou poezii let 1945–48 formovalo několik výrazných, často protichůdných tendencí, které byly dány generační příslušností, ale také myšlenkovým a programovým zacílením jednotlivých tvůrců. Vedle významných osobností meziválečné literatury, vědomě usilujících o obnovení kontinuity tvorby zpřetrhané okupací, tu vystupovali básníci, jejichž pohled na poezii se formoval během okupace. K nim se připojila i řada poválečných debutantů, nahlížejících svět kolem sebe z perspektivy přítomné chvíle. Tvorbu naprosté většiny autorů však zasáhl čerstvý prožitek protektorátu a světové válečné tragédie, a tak byla pro každého tvůrce klíčová otázka, jakou pozici zaujmout v dobovém hledání příští podoby společnosti a státu.

REFLEXE VÁLKY A OSVOBOZENÍ

Téma války se v české poválečné poezii stalo na dlouhou dobu dominantním a určujícím. Do české poezie vstupovalo v několika etapách. První z nich představují spontánní, emocionální básně z osvobození, Pražského povstání a prvních dnů svobody, druhou verše, které vznikly ještě v době válečné, které ale nebylo možné vydat v době vzniku, třetí pak významné básnické sbírky bilančního a koncepčního charakteru.

Neoddělitelnou součástí poválečné poezie byly verše vězňů a spisovatelů, kteří ve válce tragicky zahynuli, byli umučeni či

ef Čapek

popravení. Výraznou uměleckou i myšlenkovou hodnotu přinesly posmrtně vydané verše malíře, dramatika a prozaika JOSEFA ČAPKA *Básně z koncentračního tábora* (1946). Čapkova reflexe se klene od dokumentárních veršů, zachycujících všední životní situace v uzavřeném prostoru koncentračního tábora, ve kterém jako by sama existence člověka ztrácela svou hodnotu a byla hrozivě zvěčněna, až k veršům vyjadřujícím bohatý vnitřní svět vězně s jeho láskami, sny a touhou po svobodě. Stísněnost prostředí otevírá básnický prostor pro touhu, pro zvrstvený svět nepokořeného lidského ducha. Přes šedivost, věcnost a hrůznost vnějších daností, která se projevuje v Čapkově poezii omezením námětů, lapidárností, úsporností a významovou antitetičností, je tato tvorba nabita hlubokým prožitkem a přerůstá svým významem a uměleckou hodnotou rámeč vězeňské literatury.

Jiří Orten

Součástí české poválečné poezie se stala i posmrtně vydaná tvorba dvojice básníků židovského původu: HANUŠE BONNA (*Dílo Hanuše Bonna*, 1947) a zejména JIŘÍHO ORTENY. Tento básník začal knižně publikovat již na počátku protektorátu a před svou tragickou smrtí pod koly německého sanitního auta (v září 1941) stačil připravit definitivní rukopisy dvou knížek: cyklus *Elegie* byl poprvé samostatně vydán roku 1946, sbírka *Scestí* pak byla Václavem Černým vřazena do souborné edice *Dílo Jiřího Orteny* (1947), obsahující vedle necenzurovaných podob již publikovaných sbírek i výbor z básní dosud netištěných.

Elegie patří k vrcholům Ortenovy tvorby. Cyklus devíti žalozpěvů ztvárňuje básnickovy utkvělé pocity a témata, v první řadě prožitky milostného zklamání, rozehraný do mnohoznačného podobenství o lidské samotě dané i sociálním vyloučením. Útěšné motivy básnickovy starší poezie jsou zde problematizovány, shledávány jako iluzivní, neúplné, nedostatečné či definitivně ztracené. Svět pevných věcí ztrácí kontury, osudová láska zrazuje, čas dětství je nenávratně ztracen, domov vzdálen, Bůh mlčí. Pocity mnohonásobné ztráty pak vyvolávají vzrušený proud bolestného tázání po příčinách neutěšené životní situace, básnické slovo se stává jedinou záchranou: „Smrt mlčí před verši, hle, ještě o tom sním.“ Sbíрка *Scestí*, vznikající v těsné časové blízkosti Elegií, jakož i poslední Ortenovy básně svědčí o ještě větším náporu životní tragiky, před níž je básník bezbranný.

Jako válečná oběť byl svým způsobem vnímán také JOSEF HORA, jenž zemřel v červnu 1945. V prvních dvou poválečných letech mu vyšly čtyři knihy, z nichž nejvýraznější je jinotajná, místy až autobiografická lyrickoepická skladba *Život a dílo básníka Aneliho* (1945). Autor se v ní příznaně stylizuje do postavy orientálního básníka a prostřednictvím vyprávění o jeho životním putování časem dospívá k duchovnímu vyrovnání se světem.

Josef Hora

Nejpočetnější vrstvu básnické produkce publikované v prvních měsících po osvobození utvářely verše vzniklé z bezprostřední radosti nad nabytou svobodou, koncem utrpení a vítězstvím nad nacismem. Díky pohotové reakci autorů na aktuální situaci navíc tyto texty získávaly široký publikační prostor v novinách, časopisech a v příležitostných tiscích. Společným jmenovatelem těchto lyrických ohlasů konce války přitom byla heroizace, což bylo dáno také tím, že po významové stránce tato poezie vyrůstala z vyhraněně bipolárního modelu světa. Prožitá válka byla vnímána jako boj dobra se zlem, přičemž ztělesněním prvního byla především Rudá armáda, jež trpícím přinesla osvobození, druhého pak fašismus, nacismus a Němci. Mnozí básníci proto pociťovali spontánní potřebu Rudé armády poděkovat a vzdát také hold Sovětskému svazu jako osvoboditeli.

Bezprostřední
ohlasy na konec
války

Téma boje s fašismem a Němci přitom u jednotlivých autorů vstupovalo do různých – často se prolínajících – významových poloh, spjatých s aspekty sociálními, národními, třídními, ale také mytologickými i náboženskými. Pojímáno bylo jako krvavé drama mytického zápasu germánství a slovanství, jako boj bohatých a chudých, ale také jako zápas starého a válkou zdiskreditovaného kapitalismu s nadějí, kterou měl všem přinést komunismus. Pro nemalou část básníků tak vítězství nad zlem nabývalo hodnoty rozhodujícího společenského a osobního zlomu: rozměru výzvy k hledání a formování nového světa.

Pro poetiku této básnické vlny je příznačný důraz na patos dějin a monumentalizující, hymnické obrazy zachycující hrůzy válečného utrpení, velikost obětí i hrdinů. Její nejvýraznější projevy lze nalézt v Holanových skladbách *Děk Sovětskému svazu* (1945) a *Panychida* (1945), v Halasově sbírce *V řadě* (1948), v Nezvalově *Historickém obraze* (1945) či v Seifertově sbírce *Přilba hlíny* (1945). Bezprostřední angažovanost tvůrců patřících k nejvýraznějším autorům první

Patos zobrazení
války a velkých
dějin

poloviny 20. století do této poezie vnášela četné rétorické figury, apostrofy, hesla a apely, provolávání slávy a zdravice a také užívání některých charakteristických emblémů.

Autoři s dokumentární konkrétností a s důrazem na chronologii událostí nechávali vystoupit dramatickým situacím z povstání a osvobození, okamžikům očekávání svobody, gestům vzdoru, ozbrojeného odporu a hrdinství. Kontrastní pozadí osudovému boji s fašisty konstantně utvářely obrazy jarní májové přírody, která jako by předznamenávala vítězství a následný radostný, až posvátný klid a ulehčení po boji. Motivy zbraní, tanků, bojovníků, hlasu sírén, vojenských příleb a oceli se tak prostupují s motivy kvetoucích šejfků a kaštanů a ústí v idylické obrazy laskaných či hrajících si dětí. Emblematickým se stává především motiv barikády. Radost ze znovunabyté svobody se spontánně spojuje s vizí přelomové historické chvíle, prožitá minulost přerůstá ve šťastnou budoucnost, jejíž předzvěstí je Rudá armáda a nepateticky prosté, usměvavé a vlídné postavy rudoarmějců.

pomínky
na mrtvé

Součástí poezie oslavující vítězství však byly rovněž verše s tematikou mrtvých, hrdinů a mučedníků. Tato tragická poloha válečné zkušenosti nalézala básnický výraz ve vzpomínkách věnovaných obětem války a fašismu, obyčejným lidem, neznámým vojínům, partyzánům, ale i významným kulturním a literárním osobnostem, zvláště pak těm, kteří byli umučeni či popraveni ve věznicích a koncentračních táborech a nedožili se konce války nebo zemřeli těsně po něm (např. Vladislav Vančura, Julius Fučík, ale též francouzský surrealistický básník Robert Desnos, který zemřel v Terezíně). Řada autorů psala básně, jež jsou tryznami za tyto oběti, případně své verše dedikovala velkým mrtvým – např. Halašova sbírka *V řadě* (1948) či Holanova kniha *Tobě* (1947). V jednotlivých básních, básnických skladbách či sbírkách jsou proto využívány i žánry spojené s liturgickými obřady či s rituály loučení s mrtvými a pohřbíváním (litanie, modlitba, žalm, panychida, tryzna, rekviem).

Pro básníky, jako byli Nezval, Seifert, Halas nebo Holan, znamenala poezie válečná a poezie první poválečné reakce přímé navázání na tvorbu z období Mnichova, tedy návrat k občanské poezii konce třicátých let, kdy pod tlakem doby na sebe brali roli mluvčího opuštěného a zrazeného národa a burcovali národní sebevědomí.

Proto také svou tvorbu z let Mnichova s oblibou začleňovali do nově vydávaných bilančních sbírek, v nichž tak z větší části vycházela v necenzurované podobě či zcela poprvé. Při vědomí historicity a dokumentárnosti časových veršů se snažili jednotlivé básně vsadit do dějinného rámce a složit z nich panoramatický obraz, jehož pojítkem byla chronologie vzniku jednotlivých básní.

Dokladem tohoto úsilí je kompozice *Historického obrazu* VÍTĚZSLAVA NEZVALA (1945), v němž básník rozšířil původní verzi sbírky z konce třicátých let v trojdílnou skladbu, jež čtenáře provází rozhodujícími událostmi nedávných dějin. Vedle sebe tak stojí verše reagující na mnichovské události, poezie vzniklá během války a básně oslavující Pražské povstání a osvobození. Nezval tu směřuje k nadosobní lyrice, která potlačuje lyrický subjekt a dějinné téma objektivizuje. S bohatou imaginací a expresivitou usiluje o výpověď, jež od konkrétních situací míří k symbolickým gestům. Součástí této ambiciózní básnické syntézy je ovšem také konstruovanost a rétorická ilustrativnost.

Vítězslav
Nezval

Obdobnou trojdílnou kompozici má také sbírka JAROSLAVA SEIFERTA *Přilba hlíny* (1945): první oddíl *Osm dní z roku 1937* je žalozpěvem nad smrtí T. G. Masaryka, druhá část *Říp v okně* shrnuje verše vznikající za války, třetí oddíl *S náručí otevřenou* byl napsán v bezprostřední reakci na květnové povstání. Kompoziční řešení kladoucí důraz na chronologický sled vzniku jednotlivých básní opět posilovalo vnímání času jako historického fenoménu i autenticitu individuální paměti. Seifert ale na rozdíl od Nezvala zdůraznil význam vnitřního prožitku a místo objektivizujícího širokého plátna vytvořil místy až intimní, lyrický deník, v němž se historické chvíle zobrazují v jejich lidském rozměru. Velké dějiny jsou tak zlidštěny, mění se v osobní svědectví a jsou kaleidoskopem prchavých chvil jednoho lidského osudu. Básníkova výpověď se tak stala spontánním individuálním komentářem dějinných událostí a konfrontací jedinečné autorské optiky s atmosférou a pohybem nadindividuálních jevů historické povahy.

Jaroslav
Seifert

Do tří částí rozvrhl svou sbírku *Povstání z mrtvých* (1946) rovněž VILÉM ZÁVADA. První z nich obsahuje dvě symbolické básnické vize ohrožené země, rozpínající se do kosmického rozměru; druhá část vyslovuje tíživou atmosféru protektorátu, která na sebe bere často podobu

Vilém
Závada

apokalypsy a zkázy. V devíti básních závěrečné, třetí části je pak téma ohrožené země transformováno v téma práce jako sebezáchovného gesta nezbytného pro záchranu života na zemi. Chmurnou a vizionářsky vznícenou obrazností, předmětností vidění, výrazem zdánlivě prostým, elipticky úsečným vytvořil Závada jednu z nejpůsobivějších a myšlenkově nejhlubších básnických reflexí válečného tématu.

Značnou proměnou prošla tvorba VLADIMÍRA HOLANA, který během války přešel od básní analytické a meditativní povahy k veršům společensky apelativním, utvářeným každodenní věcností. V Holanově díle se uplatnila výrazná epizace a prozaizace poetické promluvy, důraz na předmětnost a věcnost básnického obrazu, fragmentarizace výchozího tématu, využití metody střihu, koláže a montáže různorodých motivů i hledání mýtu každodennosti ve všední skutečnosti.

Charakteristický je typ „básně-dokumentu“ se zřetelným důrazem na spontánně prožívaný a vyjadřovaný vztah ke skutečnosti a autenticitu výpovědi. Tato poetika určuje již sbírku *Havraním brkem* (1946), která soustřeďuje básně bezprostředně reagující na traumatické události Mnichova, na ohrožení státní integrity i národní existence (Odpověď Francii, Zář 1938, Zpěv tříkrálový, Sen a Chór). Téměř okamžitě – dvěma expresivními a patetickými básnickými skladbami – však Holan reagoval také na konec války a osvobození. První z nich, *Děk Sovětskému svazu* (1945), vznikla již v polovině května 1945; v šestnácti desetiveršových strofách připomíná krutost války, vnímané jako „čas bestialit“ a běsu pangermánství proti Slovanům. Záměr vytvořit nový básnický mýtus, polemický jak vůči nelidskosti války a rozpínavosti sil zla, tak i vůči Bohu, který všechny tyto hrůzy války připustil, je patrný v čtyřdílné básnické skladbě *Panychida* (1945), pojaté jako smuteční obřad pravoslavného bohoslužebného ritu za mrtvé. Mytický a symbolický charakter skladby neskryje bezprostřední a přitom bolestně prožívanou básnickou reflexi existence Boha v duši zpusťované válečnými hrůzami.

Holanův vývoj rovněž ukazuje, že dokumentárnost poezie s tématem války nemusela vždy směřovat k patosu chvíl vzrušení, k hněvivému gestu či ke snaze o propojení dílčích básní do scelujícího dějinného panoramatu. Jednou z jejích poloh bylo rovněž uvědomění si hodnoty fragmentárního básnického svědectví, které se pohybuje

mimo ideologické konstrukce a vyjadřuje jedinečnost a neopakovatelnost individuální zkušenosti. Dokladem toho je osmnáct „kreseb“ obyčejných ruských vojáků ve sbírce *Rudoarmějci* (1947). Básník vedený snahou zahlédnout pod slupkou obyčejných dějů podoby nového lidství, nepatětickou tvář hrdinství a v každodennosti vidět zázrak v nich navázal na linii svých starších „příběhů“, dovedl metodu prozaizace poezie až do krajnosti a docílil trvale působivého básnického obrazu válečné reality.

Nejvýraznější metamorfózou prošla válečná poezie FRANTIŠKA HRUBÍNA, na něhož prožitá zkušenost natolik emotivně zapůsobila, že ze spirituálního básníka melancholické kantilény se přestylizoval do role chiliastického mluvčího nového světa. Také Hrubín v triptychu *Chléb s ocelí* (1945) využil chronologickou kompozici. Knihu otevírá skladba Stalingrad, napsaná již za války, kterou autor pojal jako bohoslužbu za mrtvé a zároveň jako modlitbu za vítězství v kruté bitvě (s refrénem „Chraň, Pane, město Stalingrad!“). Básník zde stavěl na konfrontaci staré dekadentní Evropy s novým světem chudých. Následující části sbírky obsahují titulní skladbu z podzimu 1944 a oddíl Pražský máj, přinášející verše tragického patosu a celospolečenského apelu. Básníková vnitřní proměna se stala základním tématem skladby *Jobova noc* (1945), v níž je Hrubínův oblíbený motiv země zbaven své duchovní nekonkrétnosti a obrazné nezakotvenosti a stává se úhelným, protikladně mnohoznačným symbolem, prostorem dějinných střetů, zápasistém nesmiřitelných sil, koncepcí a ideologií. Symbolické podoby nabývá především v antitetických obrazech konce „staré“ a zrodu „nové“ země. Na pozadí boje dvou epoch a přerodu světa je pak prostřednictvím postavy básníka Joba zobrazena duchovní cesta hledání nových poválečných možností lidstva i poezie. Komorním dovětkem k Hrubínovým sbírkám inspirovaným válkou je kniha *Řeka Nezapomnění* (1946), která obsahuje verše věnované mrtvým přátelům a spisovatelům – Ortenovi, Bonnovi, Vančurovi, příležitostné básně různého charakteru i některé verše, jež jsou drobnějšími variantami či fragmenty, vznikajícími paralelně s jeho velkými, společensky ambiciózními skladbami. Další Hrubínův vývoj, představený ve sbírkách *Nesmírný krásný život* (1947) a *Hirošima* (1948), dokládá lákavost perspektivy, v níž každodenní detail nese kosmický rozměr a obyčejný čin či všední příběh se proměňuje v mytické poselství.

Vladimír
HolanFrantišek
Hrubín

Povýtce chronologicky postupoval i FRANTIŠEK HALAS, když ze své příležitostné, apelativní a politické lyriky sestavil sbírku *V řadě* (1948). Její první oddíl (Hlídkování) přináší básně z let 1938–44 a představuje různé podoby Halasova bojovného vzdoru vůči nacismu. Úsečné, kusé, místy jakoby telegrafické verše jsou dramatizovány otazníky a vykřičníky, depoetizovány, významově zvrstveny řadou básnických obrazů, v nichž se střetávají expresivně působivé představy zvýrazňující gesto odporu, ozbrojeného boje a pomsty. Druhá část s názvem Hrejme dál a s vročením 1945–48 je otevřena ódjickou básní Barikáda (původně vyšla samostatně v roce 1945), pokračuje básnickými portréty válečných mučedníků a je proložena několika expresivními básnickými vizemi. Pod tlakem hrůzných válečných skutečností a s vědomím přelomové dějinné chvíle vyhláší Halas boj obvyklému básnickému poetizování a zkrášlování reality: „Ne žádné veršování / umění tichne a krasořečná slova škobrtají.“ Dobírá se proto nové poetiky založené na využití volného verše mluvního charakteru: opouští zcela zvukové možnosti rýmu a volí raději rafinovanou zvukomalbu aliterační, rozbíjí verš na významově se osamostatňující jednovětné veršové segmenty, citoslovečné výrazy a exklamace, expresivní neologismy a rouhavé vulgarismy. Závěrečné básně Agitka a A najednou jsou pak výrazem autorovy komunistické víry, která ho rovněž vedla – jako jednoho z mála významných básníků – k psaní textů pro budovatelské agitáční písně (např. píseň Budujeme).

Halas je však i nejvýraznějším příkladem toho, že proklamativní optimismus a snaha aktivně se podílet na utváření nového, sociálně spravedlivého světa nedokázaly zcela potlačit pocity společenské deziluze, skepse, smutku, samoty a existenciální tíhy, jakož i nevíry v moc slova. Dokladem toho jsou verše z let 1945–49, tehdy jednotlivě publikované časopisecky nebo bibliofilsky, knižně pak příznačně vydané až v roce 1957 ve sbírce *A co?* (ed. Ludvík Kundera). V jejich klíčových básních – Dolorés a A co básník (vyšla jako samostatný tisk v roce 1947) – lze sledovat jak Halasovu polemiku s dobovým konvenčním pojetím poezie, s jejími ideovými, formálními i estetickými normami, tak i manifestaci jeho potřeby nové podoby poezie a nové úlohy básníka.

KŘESŤANSKY ORIENTOVANÁ LYRIKA

Autoři křesťanské orientace se v poválečných letech dostali do relativní izolace a měli jen malé možnosti ovlivňovat hlavní proud literárního života. Příčinou nebyly pouze vzpomínky české veřejnosti na chování některých katolických intelektuálů v období Mnichova a na jejich útoky vůči masarykovské demokracii, ale i to, že konzervativní společenské postoje křesťanských autorů a jejich představy o úloze básníků a poezie se dostávaly do zásadního střetu s poválečným nadšením a vírou v pokrok a sociální revoluci. Pro takto orientované básníky nezmizel s koncem války jistý prožitek duchovního ohrožení – naopak tváří v tvář ideologickému zápasu, jenž vyprazdňoval tradiční pojmy a koncepty, se ještě stupňoval. Postulát nového, revolučního člověka v jejich očích vytěšňoval to nejpodstatnější: spirituální rozměr lidské existence.

V souvislostech soudobého světa, chápaného jako bojiště dvou ideologicky kontrastních celků, proto křesťanský orientovaná poezie usilovala o restituci duchovního smyslu a stavěla se do přímé opozice vůči převládajícímu materialismu. Akcentovala konzervativní hodnoty (tradice, svoboda svědomí, jedinečnost lidské individuality), a tím implicitně vyvracela představu, že jediným pozitivním protikladem nacismu je komunismus. Neschopnost promítnout válečné jevy na duchovní horizont byla pocíťována jako tragický důsledek odpadnutí člověka od Boha, krach evropské kultury a civilizace a jako předobraz celkového pádu lidstva do materialistické totality.

V intencích tradičně vnímané básnické spirituality pokračovala zejména poválečná tvorba Klementa Bochořáka, Františka Lazeckého a Zdeňka Řezníčka. I jejich poetika se přitom proměnila – v případě Klementa Bochořáka volbou dětsky naivní optiky (*Svět, pláň andělská*, 1947), u Lazeckého zase příklonem k rytmicky pravidelnému verši, blízkému písňové formě.

Součástí křesťanský orientovaného proudu však byli i autoři, kteří usilovali o propojení otázek metafyzické povahy s moderním básnickým výrazem. Jejich tvorbu charakterizovala kontrastní anti-tetičnost a expresivita, značná frekvence motivů rozpadu a smrti, apokalyptičnost prostoupená žalmickými tóny – zvláště ve sbírkách

Postavení
katolických
básníků

Křesťanská
poezie v opozici
vůči okolnímu
materialismu

Autoři tradiční
básnické
spirituality

Básníci
modernějšího
výrazu

Vladimíra Vokolka *Národ na dlažbě* (1945) a Josefa Kostohryze *Ať zkamení* (1946). Odpor vůči smyslově vnímané skutečnosti se manifestoval hledáním transcendentály i v té nejcivilnější realitě, čímž se někteří mladší autoři přiblížili poetice Skupiny 42. Prozaizace verše a motivy velkoměstské periferie se například objevují ve sbírce Ivana Slavíka *Snímání* (1947, původní verze s titulem *Snímání s kříže*, 1997). Tradiční náboženská symbolika vyjadřující obvyklé hledání harmonie v řádu přírody byla vyvažována výrazovým hermetismem, ustavujícím slovo jako hřáz proti nicotě – tento akcent na jazyk je přítomen ve sbírce Zdeňka Rotrekla *Pergameny* (1947) a ve výrazově komplikovaném knižním debutu Františka Daniela Mertha *Refrigerium* (1947).

Výzvou k novému pojetí spirituality se stalo zejména básnické dílo JANA ZAHRADNÍČKA. Jeho po válce publikovanou poezii prostupovalo zřetelné polemické vyhocení vůči soudobému světu. Už za okupace koloval v opisech *Žalm roku dvačtyřicátého*, inspirovaný terorem po atentátu na Reinharda Heydricha (samostatně vydán 1945, posléze zařazen do sbírky *Stará země*, 1946). Metaforicky střídá básnická skladba *Svatý Václav* (1946), jejíž základní bojovný étos spočíval v pojetí svatováclavské tradice jako páteře české dějinnosti a svatého Václava jako bojovníka za českou státnost, pak byla polemikou s protektorátním zneužíváním světcova odkazu a zároveň svébytným básnickým a ideovým dovětkem Zahradníčkovy starší sbírky *Korouhve* (1940).

Básnickou polemikou byla sbírka *Stará země* (1946), v níž se Zahradníčkovy reflexe smyslu válečného utrpení vyrovnávaly s tvorbou levicově orientovaných básníků, kteří ve válce viděli počátek nového světa. Již svým titulem proto vstupovala do sporu s Hrubínovým konceptem „nové země“. V proudu asociací vršících děsivý výčet válečných hrůz, jež jako by popíraly samu Boží existenci, navzdory tomu, že „skutečnost jen chrlí proč svá děsná“, Zahradníček úporně bojuje o svou náboženskou víru, opíraje se přitom o jistotu matky země, v níž vidí základní archetyp stvoření. Sbírkou *Stará země* lze chápat jako zápas o víru, která nalézá své sebepotvrzení v překonávání nevíry a v hledání smyslu každého jednotlivého lidského činu. V *Žalmu roku dvačtyřicátého* se Zahradníčkovi smysluplnost obětí koncentruje do touhy spojit osvobození národa, tak draze zaplacené,

s přijetím křesťanských hodnot, protože bez nich se národ stává jen „lístem v pádu“. Tento Zahradníčkův zápas, v němž je pocit ohroženosti překonáván láskou, svou téměř barokní antitetičností a vzpourou proti soudobému stavu člověka a světa, proměnil i básnickou poetiku: úsilí o ideovou přesvědčivost oslabilo jeho snahu po tvarové dokonalosti a zrodila se nová apelativní básnická díkce (s preferencí hymnicko-žalmického tónu), kladoucí důraz na veršovou monumentalitu a poněkud omezující smyslovou konkrétnost veršů.

Vrcholnou realizací těchto snah se stala lyricko-epická skladba *La Saletta* (1947), v níž Jan Zahradníček vyslovil nejnepříjemnější svůj vztah ke světu i člověku, jemuž hrozí pád do nicoty, neobnoví-li svůj narušený vztah k Bohu. Z dramatického střetu odbožštěného světa s katastrofickými vizemi vyrůstá dialogičnost textu; agresivní odsudky současnosti se střídají se sugestivním líčením pohrom, jež postihnou lidstvo (český národ), neobráť-li se ke kříži, tedy ke Kristu. Boží existence podle básníka prochází každým jednotlivým lidským srdcem, v němž se rozhoduje, nastane-li říše Boží, či ďáblova. Lyrickým pandánem *La Saletty* je soubor básní z let 1946–48 nazvaný *Rouška Veroničina* (soukr. tisk 1949; in *Rouška Veroničina a básně z pozůstalosti*, Řím 1968), v nichž autor prokázal velké porozumění a citlivost k osudu člověka, stojícího tvář v tvář záhubě své vnitřní integrity.

Mimo prožitkový horizont války, neovlivňována vnějšími souvislostmi, se ocitla básnická tvorba BOHUSLAVA REYNKA. Jeho sbírka *Podzimní motýli* (1946) má být především odrazem životní i tvůrčí dovršenosti, „jesenní hodinou“ života i tvorby; básník chce rekapitulovat všechny bolesti a krásy světa, aby se mohla „duše uchýlit do tmy“ a očekávat příchod smrti-vykupitelky. Reynek, který již ve dvacátých letech plně vtělil apokalyptický prožitek války do své tehdy expresionistické tvorby, nyní sestupuje až ke kořenům zla a lidské viny, jejichž původ a smysl mu jsou nevysvětlitelným tajemstvím. Vztah ke skutečnosti jako k tajemství je v Reynkově poezii všudypřítomný, tematizuje se průzračnou metaforičností, odkazující neustále na kontext obrazu, odmlkou a plachým dotykem věcí, jež zanechávají stopy jako nerozluštitelné poselství. Vše reálné se v Reynkově kontemplativní a výrazově až gnómicky strohé lyrice začíná přesouvat do nitra, biblické motivy i nejobyčejnější věci vesnického života míří

Bohuslav
Reynek

k transparentnosti duchovních symbolů tak, aby za vnější skutečnosti prosvítal obraz vykoupeného světa. Reynkův náboženský prožitek získává na stále větší vnitřní dramatickosti. Pravda a naděje Zjevení jsou konfrontovány s úzkostmi člověka, jemuž se naděje ztrácí v chaotickém světě zla a beznaděje. Tímto zdánlivě prostým způsobem vytvořil Bohuslav Reynek jednu z nehlubších a nejživotnějších variant české básnické spirituality.

MÝTUS VŠEDNÍHO ŽIVOTA - TVŮRČÍ IMPULZ SKUPINY 42

Patosu historických chvil osvobození se nevyhnula ani tvorba básníků Skupiny 42. Ve sbírkách jednotlivých autorů se pravidelně objevují oslavné verše, inspirované vítězstvím a osvobozením, vkomponované mezi básně a celky, jinak zaměřené a zpravidla vzniklé již během války. Tak je tomu v Kainarových Nových mýtech i v závěru Blatného sbírky *Tento večer*. Pateticky, rapsodicky vzrušenou dikcí pojal svou sbírku Sedm kantát také Jiří Kolář. Přesto bylo základní směřování Skupiny 42 přímo protichůdné rozmáchlé a citově exaltované části poválečné básnické produkce, mimo jiné i proto, že její značná část vznikala již za války.

Autori
iny 42

Skupina 42 jako přátelský okruh mladých výtvarníků a básníků vznikla uprostřed protektorátu, koncem roku 1942. Její manifestační odpor vůči avantgardním „-ismům“ se promítl i do jejího věcného pojmenování. Přihlásili se k ní malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček (později i Bohumil Matal), sochař Ladislav Zivř, fotograf Miroslav Hák, teoretici Jindřich Chaloupecký a Jiří Kotalík. Členy Skupiny byli také básníci Ivan Blatný a Jiří Kolář, Josef Kainar, Jiřina Hauková a Jan Hanč. Úzké sepětí tvorby literární s výtvarnou se promítalo do řady společných témat a motivů, obdobných postupů ztvárnění světa i do některých technik. Malíři ilustrovali knížky i jednotlivé básně literátů Skupiny a ti naopak doprovázeli katalogy jejich výstav přátelskými verši.

Integrojící osobností Skupiny 42 byl literární a výtvarný teoretik a kritik JINDŘICH CHALOUPECKÝ, který již roku 1940 uveřejnil stať Svět, v němž žijeme, namířenou proti tehdejším uměleckým stereotypům a konvencím: „Má-li umění nabýt ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije“ (Program D 40, 1939/40, č. 4). Chaloupecký reagoval na uměleckou krizi moderní české poezie, která byla nastupující generací pocíťována od konce třicátých let. Ve své stati Generace v časopise Život (1941/42, č. 2, únor 1942) však odmítl i Bednářovu koncepci „nahého člověka“, jeho návrat k člověku oproštěnému od konkrétních dobových sociálních a místních vztahů. Zdůraznil, že lidský smysl moderního umění je v něm samém, že je třeba nevytvářet umění, nýbrž vystoupit z jeho vyprázdněných konvencí a přimknout se co nejbliže ke konkrétní skutečnosti člověka, jeho každodenního života v městském prostředí.

Třebaže i básníci Skupiny 42 se hlásili k tradičnímu poslání poezie, k úkolu sloužit nadosobní ideji spojované s ideály socialismu, svou vlastní uměleckou tvorbu neopírali o apriorní dějinné konstrukty. Směřování Skupiny 42 vedlo ke snaze navázat bezprostřední vztah k všední realitě, jít za hranice literatury a nalézt autentický výraz prožitou skutečnost. Tímto proto k prozaizaci verše, hovorovosti jazyka, antipoetičnosti výrazu, která ruší stávající konvence, k fragmentarizaci tématu a roztříštění básnické výpovědi na řadu navzájem se osamostatňujících detailů, jejichž montáží se básníci snažili postihnout v jednom okamžiku simultaneitu dění. Záběry ze všedního života a útržky letmo zachycených hovorů se básníci pokoušeli scelit v dramatický příběh. Prostřednictvím epického mýtu každodennosti se snažili zachytit metafyzický rámeček lidského bytí.

Rozrušování výchozí harmonické konvence a hledání nového adekvátního výrazu moderní senzibility lze sledovat na tvůrčí cestě IVANA BLATNÉHO, který po válce vydal dvě sbírky. První z nich, *Tento večer* (1945), překvapila a část kritiky popudila disharmonicky kupenými útržky výjevů a výroků. Blatný zvýrazňoval mimoliterární jednotu této tříště a to, že je dána paralelním děním uvnitř jediného okamžiku. Cílem jeho snažení bylo otevřít poezii přítomné skutečnosti takové, jaká je, vyjádřit neopakovatelnost i zcela bezvýznamné situace. Krajní polohy jeho tvorby přitom utvářely dva postupy

Program
Skupiny 42

Ivan Blatný

na první pohled sice neslučitelné, avšak vycházející ze stejného principu, z vystupňované imaginativní spontaneity. Jeho verše tak na jedné straně určovala potřeba vyjádřit slovy zdánlivý samospád skutečnosti, na straně druhé básníkovo směřování ke splývavé intonaci, která byla bližší spádu poezie Nézvalovy či Seifertovy než autora bluesových básní Langstona Hughese, jehož vzoru se Blatný dovolával. Básník usiloval také o důsledné užívání přímých pojmenování a skutečností charakter své poezie posiloval i tím, že často psal o vzniku básně, o chvíli, kdy věci „vcházejí“ do jeho poezie.

Nový výboj „na cestě od literatury ke skutečnosti“ (jak sám pojmenoval program Skupiny 42) učinil Blatný zejména v druhé polovině sbírky *Hledání přítomného času* (1947), v níž dal velký prostor „samospádu“ jevů. Namísto nahodilých působících kupení a konfrontace dílčích útržků se jeho básnické evokace výjevů z obyčejného života rozrůstají do relativní samostatnosti a záznamy životní banality jsou vystupňovány až do krajnosti. Charakteristickou polohu této poezie představují básně, v nichž jsou enumerativní záznamy různorodých výjevů pevně spjaty povlovnou intonační linií s refrénovitými obraty a básníkovou snahou pojmut proud skutečnosti bez hranic, jako celek, tedy jako „vše“. Jednotlivé jevy a situace tu vystupují s ostrou konkrétností a místy se zdánlivě nadbytečnou podrobností, často v drsné všednosti, takže sjednocení nemá navzdory výrazné intonaci charakter splývavé hladkosti. Té se naopak nevyhnula ctižádostivě pojatá závěrečná báseň *Terrestris*, v mytické poloze usilující o plné prolnutí krásy a odporosti, něžnosti a krutosti, lásky a smrti.

Důslednost v uplatňování skupinového programu v cestě za hranice tradičně chápané poezie je charakteristická pro básnickou tvorbu JIŘÍHO KOLÁŘE, která přes výraznou prozaizaci verše a fragmentarizaci tématu směřovala k výrazové oproštěnosti a ke stále větší dominanci výtvarné složky básně. Několik let po prvotině *Křestný list* (1941) vydal Kolář rychle za sebou tři sbírky.

První vydanou knihou bylo *Sedm kantát* (1945), v nichž se básníkova poetika prolнула s potřebou vyjádřit emoce vyvolané koncem války a Pražským povstáním. Naopak poslední vydanou, ale první napsanou byla sbírka *Ódy a variace* (1946). Uprostřed pochmurných let války se Kolář soustředil na banální život, na pouliční hemžení velkoměsta a samotu činžovních bytů, přičemž v této každodennosti

nacházel především neutěšenost. Mnohovrstevnatá dynamičnost ovládá i tvar Kolářových básní. Navzájem se v nich kříží nejrůznější jevové a významové oblasti, příznačná je montáž útržků rozhovorů či monologů a jednoslovných zvolání. Volný, nerýmovaný verš širokodechých „ód“ a „litanií“, ale také kratších básní rozvíjí rozsáhlá souvětí, v nichž se střídají složité větné vazby s enumeracemi, refrény s fragmentárními odbočkami a vsuvkami. Vztah mezi mužem a ženou určuje Kolářovu sbírku *Limb a jiné básně* (1945). Zatímco se dosavadní vášnivě vize neobešly bez jistého odstupů pozorovatele, nyní jako by byl básník stržen do rozjitřených lidských niter, v nichž se odehrávají konflikty jejich vztahu k druhým a k věcem. V některých básních zůstávají jen „věci“, překvapivě často z oblasti přírody, nabitě však lidským smyslem. Otevřenost různým možnostem jak skutečnosti samé, tak jejího výkladu básně naznačuje změnami perspektiv, nejpříznačněji v podobě variací.

Cestou ještě radikálnější prozaizace a depoetizace šel Kolář ve sbírce *Dny v roce* (1948). Básně nasycené věcnými záznamy událostí, mikropříběhy, útržky hovorů a prostými obrazy všedního lidského bytí jakoby rezignují na apriorní kompoziční úsilí a podávají jakési prozaizované momentky mnohotvárné a významově nerozlišené skutečnosti, trsy autorem zdánlivě nijak nefiltrované reality. Kolář, dříve nejprogramovější kompoziční konstruktér Skupiny, se zde vědomě zřekl vnější tvarové preciznosti a místo toho zvýraznil rozmanitost a objevnost samotného básnického vidění skutečnosti. Snaha vystoupit z konvencí tradiční poezie k prostému zápisu nepřikrášlované autentické skutečnosti byla ještě zvýrazněna faktem, že sám autor sbírku označil za básnickou část svého deníku a každá báseň má vedle titulu i datum svého vzniku. Prozaickým doplňkem *Dnů v roce* je sbírka textů *Roky v dnech* (1949 rozmetáno; in *Dílo Jiřího Koláře*, sv. I, 1992). Ani zde není patrný výrazný rozdíl mezi básněmi a prozaickými záznamy, kniha se vzpouzí přesnému žánrovému určení; obě knihy navíc spojuje jednotné básnické vidění, které vítězí nad jakýmkoli formálními normami.

Pro poválečné dílo JOSEFA KAINARA je příznačná jednak tendence k epizaci básnické výpovědi, jednak všeprostupující ironizace tématu a jeho proměn. Svou druhou sbírku *Osudy* (1947) psal Kainar v letech 1940–43, kdy ještě nebyl členem Skupiny 42 a její zájem o město mu

byl tehdy zcela cizí. Blíže měl ke skupinovému směřování k depoetizaci a k deziluzivnímu pojetí člověka a jeho světa, a to včetně světa dětí (např. v básni *Dítě začíná vidět* s příznačnými verši: „Pro dnešek lesklé maličkosti / nazítrá hrozby z komína“). Kainarovo tíhnutí k epice se v *Osudech* realizuje mimojiné evokací osudových okamžiků v životě postav biblických či historických (mj. Lazar, Noe nebo Marie z Magdaly), ale i v životě prostých současníků (Křídlovkář, Chromec). Básník se snaží vnést pointu do všedních scén pomocí zobecňujícího příměru a zvláště tím, že z nich činí podobenství své osobní problematiky.

Věcné významové vztahy, které samy o sobě naznačují obecný smysl, utvářejí osu Kainarovy následující sbírky. *Nové mýty* vyšly už roku 1946, ale napsány byly po *Osudech*, většina básní totiž vznikla až v poválečných měsících. Dodatečně komentované příběhy zde ustoupily jednoduchým situacím, jejichž výmluvnost se stává dílem nepopisné věcnosti podpořené mluvným, dialogizovaným jazykem. Ostrá evokace konkrétního detailu dosáhla Novými mýty vrcholu. Kainar je fascinován lidskou tělesností, tato tělesnost má však daleko ke zdroji elementární životní jistoty. Projevy tělesnosti vyvolávají spíš odpor a zneklidnění, pocity podrobenosti člověka vtíravé přítomnosti druhých, které je člověk vystaven nejbezprostředněji a neodbytně.

Skupinové úsilí o neliterátství, tíhnutí k hranicím poezie bylo projevem obav z plané exkluzivity a odtud plynoucího nároku, aby – slovy Jindřicha Chalupeckého – poezie „nabyla ztraceného významu v životě“. Zřetelným projevem tohoto programového směřování mimo oblast literatury a zvýraznění autentického a existenciálního rozměru lidského života je dílo JANA HANČE a jeho pozdní debut *Události* (1948), shrnující rozmanité podoby autorovy poezie: od lyriky tradiční veršové stavby až po básně v próze. Skupinově příznačné kupení útržků navzájem nesouvisejících výpovědí v Hančových textech nabývá dvou podob: jevová změť a útržky zaslechnutého a zahlednutého sugerují atmosféru pražských čtvrtí Smíchov a Podolí, mnohdy však po způsobu Joyceova *Odyssea* do autorské promluvy vystupuje také to, co se vybavuje v mysli vnímajícího a co vytváří významovou jednotu prostředí a duševního stavu člověka.

Po roce 1948 měla být Skupina 42 vymazána z literárního života a povědomí o její existenci se pozvolna ztrácelo: většina autorů však

pokračovala i nadále v nastavených východiscích, byť se jejich publikační možnosti na téměř deset let omezily na minimum. Teprve v dobách, kdy se poezie opět snažila hledat přímý, nezprostředkovaný a autentický vztah ke skutečnosti, bylo dědictví Skupiny 42 znovu objevováno a působilo značně inspirativně.

NOVÉ PODOBY SURREALISMU

Rozmanité stoupence surrealistického hnutí spojoval jeden – a mnohdy jen jediný – společný zájem: v reakci na válku a poválečnou společenskou situaci se zdálo nutné přehodnotit výchozí stanoviska, znovu formulovat programové cíle a nalézt nové inspirační oblasti a umělecké možnosti, neboť jen tak bylo možné vyvrátit tezi, že surrealismus je odeznívajícím výbojem, posledním a již překonaným článkem vývoje meziválečné avantgardy. Teoretikové surrealismu proto dovozovali, že toto hnutí je čímsi podstatně jiným než jenom uměleckým směrem: trvalým mnohorožným životním postojem, založeným na neustálém rozrušování existenčních schémat, omezujících lidskou svobodu.

Poválečná politická praxe ukázala problematičnost, až iluzivnost teze, že zárukou dosažení svobody ve smyslu sociálním a duchovním je komunismus. Jednotliví příslušníci hnutí tak byli nuceni znovu řešit svůj vztah k marxismu, k dialektickému materialismu a k samotné komunistické straně. Vznikala otázka, je-li nutné i nadále spojovat vymezení vnitřní svobody a tvorby s tradičním důrazem na psychický automatismus, tedy na stav, v němž je tvůrce zbaven rozumové kontroly nad svou obrazotvorností a přestává být znevolňován estetickými i etickými předsudky, které mu brání v rozvoji skutečné imaginace. Jednotlivé vyznavače surrealismu tak charakterizovala odlišná míra ochoty přijímat tento základní tvůrčí mechanismus.

Z původní Skupiny surrealistů v ČSR zůstalo po skončení války pouhé torzo. VÍTĚZSLAV NEŽVAL, jeden z jejich zakladatelů, se s ostatními rozešel již v roce 1938. Po smrti Jindřicha Štyrského (1942) a odklonů dalších členů Skupiny od surrealistické poetiky (Konstantin

Biebl, Jindřich Honzl) udržovala těsnou vazbu na vůdčí osobnost teoretika Karla Teiga pouze malířka Toyen a básník JINDŘICH HEISLER. Oba umělci v průběhu války vytvářeli společnou publikaci *Z kase-mat spánku* (soukr. tisk 1940, pod stejným titulem vydáno i autorovo souborné dílo, 1999): originální soubor básní-objektů, v nichž text básně je vnitřní součástí trojrozměrné výtvarné instalace, fotograficky fixované jako výsledné dílo. Heislerovu tvorbu provázal trvalý zájem o vizuální působivost básnického slova a v poválečných letech literární experiment stále častěji nahrazoval experimentem výtvarným. Podobu knihy dostala z jeho tvorby pouze skladba *Na jehlách těchto dní* (soukr. tisk 1941; 1945). Text, provázený fotografiemi Jindřicha Štyrského, je pátráním po naději uprostřed úzkostné atmosféry světové války.

Několik přátelských uskupení mladých surrealistů vyvíjelo v Praze činnost již v průběhu války. Významnější roli měli „spořilovští surrealisté“, kteří byli sdruženi kolem vůdčí osobnosti Zbyňka Havlíčka a svou činnost začali rozvíjet v roce 1942. Patřil mezi ně Libor Fára, František Jůzek, Robert Kalivoda a Rudolf Altschul. Roku 1945 se k okruhu připojil také malíř Mikuláš Medek, ZBYŇEK HAVLÍČEK, který patřil mezi nejpodstatnější autory surrealistické orientace v celé druhé polovině století, napsal ve čtyřicátých letech řadu sbírek, zůstávajících v rukopisech (vyšly až v souboru *Otevřít po mé smrti* v roce 1994), v nichž dominuje tendence k sugestivní obraznosti a nesmiřitelný odpor proti jakékoli moci vnějšího světa, omezující svobodné individuální prožívání čisté imaginace. Projevoval rovněž intenzivní zájem o problémy psychoanalýzy (pracoval jako psycholog).

Jednou ze skupin zformovaných už v průběhu války a rozvíjejících svou činnost v poválečné době byli i mladí surrealisté ze Skupiny Ra, jejichž tvorba přímo navazovala na předchozí pohyby a proměny českého surrealismu. Vlastní kontury skupiny jsou ovšem poněkud neostré, jednoznačně nelze datovat ani počátek její existence, ani vyhranit definitivně členskou základnu: skupina měla volný, nestálý počet členů různé míry oddanosti společnému programu, který nebyl nikdy detailněji rozpracován. Prvním společným projevem ještě nezformované skupiny byl sborník *Roztrhané panenky* (1942, antedat. 1937), iniciovaný Ottou Mizerou, jenž se později se skupinou názorově rozešel. K určujícím setkáním, od něž lze datovat neoficiální počátek

existence Skupiny Ra, pak došlo v zimě roku 1943. Skupina měla pražské a brněnské centrum a tvořili ji v době její nejintenzivnější činnosti literáti Ludvík Kundera a Zdeněk Lorenc, výtvarníci Josef Istler, Bohdan Lacina, Václav Tikal, Václav Zykmond a fotografové Miloš Koreček a Vilém Reichmann.

K prvnímu oficiálnímu společnému projevu Skupiny Ra došlo v roce 1946 vydáním sborníku *A zatímco válka* (1946). Spojnicí zde uveřejněných příspěvků je především společný bezprostřední zážitek určený titulem, sborník však zatím nepřinášel formulace programového vyhranění. Ty se objevily až v následujícím sborníku-katalogu nazvaném *Skupina Ra* (1947). Autoři se podle něj sice hlásili k základnímu surrealistickému východisku, ostře se však stavěli proti jeho jednoznačnému zaměření. Odmítali především úzké pojetí surrealismu jako čistého psychického automatismu. Naopak sdíleli původní radikálně odmítavý postoj vůči náboženství a prosazovali internacionalistickou a revoluční povahu surrealismu.

K nejvýraznějším literárním osobnostem Skupiny Ra patřili LUDVÍK KUNDERA a Zdeněk Lorenc, kteří v roce 1946 v brněnské revue *Blok* představili své názory na další směřování surrealismu (stať *Mladší surrealisté*, č. 2-3, 1946). V Kunderových prvních poválečných básnických dílech, vzniklých ovšem ještě za války (*Živly v nás*, 1946; *Laviny*, 1946), se střetají obrazy válečného děsu s obrazy prožívané lásky a kontrast těchto prvků vyvolává vnitřní tenzi jeho textů. Projevuje se v nich vědomé kompoziční úsilí, například rytmizace vracejících se motivů, místy dokonce jakási intelektuální reflexe. Tíhnutí k racionálnímu „ovlivňování“ básně prozrazuje sbírka *Klínopisný lampář* (1948). Některé verše jsou zde komentářem k jiným, vytvářejí určité textové pásmo vypravěče a poskytují Kunderovi odstup potřebný pro ironii, hru a humor. Básnická tvorba ZDENĚKA LORENCE je tradičními surrealistickými postupy rovněž ovlivněna jen zčásti, je spíše osobitou inovací romantismu kombinující fragmenty reality s iracionální imaginací (*Vodnář v blížencích*, 1946; *Plavba*, 1947). Oba autoři paralelně s básnickými texty psali též prózy, které svým charakterem výrazně přesahovaly hranice konvenční prozaické produkce (Zdeněk Lorenc: *Kardinálská vesnice*, 1947; Ludvík Kundera: *Konstantina*, 1946; *Na pospas aneb Přísloví pro kočku*, 1947).

Sborníky
Skupiny RaLudvík
Kundera

Udržet kontinuitu hnutí a jeho základní postuláty usiloval neúnavný Karel Teige, který v této době po odjezdu Jindřicha Heislera a Toyen do Francie, začal kolem sebe soustřeďovat další okruh mladších autorů. Názorově se s ním postupně sblížili Karel Hynek a Vratislav Effenberger i další osobnosti: malíři Libor Fára, Mikuláš Medek a jeho žena, fotografka Emílie Medková, filozof a historik Robert Kalivoda, po rozvolnění Skupiny Ra rovněž Josef Istler a Václav Tikal, později básník Zbyněk Havlíček. Na konci čtyřicátých let tak vznikl nový okruh stoupenců bretonovské koncepce.

Sbírky KARLA HYNKA doznaly pouze strojopisné podoby – jeho souborné básnické dílo vyšlo až v roce 1998 v knize *S vyloučením veřejnosti*. Hynkovy verše a básně v próze působí výraznou „ostrou“ obrazností, provokativním rouhačským gestem (text *Babička po pitvě* z roku 1946 travestující kanonickou knihu Boženy Němcové), erotickou otevřeností a tendencí k absurditě a mystifikaci. Časté obrazy dětství jsou plně krutých her a černého humoru. Drsná absurdita a šokující cynismus jej přibližují tvorbě VRATISLAVA EFFENBERGRA, patřícího k nejvýraznějším poválečným surrealistům. Byl autorem četných teoretických studií o povaze a vývojových proměnách hnutí. Vzhledem ke své teoretické erudici a organizačním schopnostem se po Teigově smrti roku 1951 stal ústřední osobností, kolem níž se surrealistické seskupení semklo.

DALŠÍ DIFERENCIACE MLADÉ POEZIE

Nástup nejmladších básníků byl v prvním poválečném období zřetelně spjat se snahou hledat generační a názorové platformy.

Pozornost literární veřejnosti poutala skupina, která se již svým názvem *Ohnice* manifestačně přihlásila k odkazu Jiřího Ortena (*Ohnice* se jmenovala Ortenova sbírka z roku 1941) a soustřeďovala se kolem básníka a kritika KAMILA BEDNÁŘE. Bednář již za protektorátu aspiroval na mluvčího celé mladé nastupující generace, jež do literatury vstupovala koncem třicátých let a v době válečné. Veden hlubokou deziluzí z krachu tehdejšího společenského, politického

i literárního vývoje, vypracoval koncepci „nahého člověka“, ve které chtěl obrátit poezii k člověku zbavenému všech nánosů konvencí a ideologií.

Po válce skupina vydala dva svazky „sborníku současné literatury“ *Ohnice* (1947), přičemž první uspořádal Kamil Bednář sám, druhý s Jaroslavem Červinkou. Kromě původních básní (např. Antonína Bartuška, Ivana Diviše, Josefa Hiršala, Jana Pilaře nebo Miroslava Holuba) se zde objevila i próza (Ota Kraus, Vlastimil Kovářik) a také řada příspěvků kritických, esejistických a publicistických (mj. Jaroslav Červinka či Zdeněk Urbánek).

Bednář sám v prvních poválečných letech vydal sedm básnických knih. Podstatným rysem jeho poezie je subjektivizace nadosobní, kolektivní zkušenosti: objektivní, obecně lidské i světové problémy autor prožívá a ztvárňuje jako dramata intimního údělu. Typickou polohou jeho tehdejšího básnického výrazu zůstává patetický lyrismus rozjitřené zpovědi. Takového rodu jsou jeho sbírky zpracovávající válečné téma, skladba *Praha pod křídly války* (1945), sbírka veršů z let 1943–45 *Duše orlů* (1946) a rozsáhlé básně *Voják a poušť* a *Jim hostinou bylo...* (obě 1948). Básnický mnohem přesvědčivější je však Bednář tam, kde čerpá z důvěrné znalosti konkrétní městské a periferní reality. Básně, krajinné či městské momentky, jsou budovány z drobných detailů každodenní skutečnosti či z příběhů všedního života (*Pravda světa*, 1948).

Nejpočetnější uskupení mladých literátů se sdružila kolem deníku *Mladá fronta*, který vznikl 9. května 1945. Jen vnějškově propojené a vnitřně značně diferencované uskupení vyvíjelo hlučné, ale nepříliš konzistentní programové iniciativy, označované obvykle jako „dynamoarchismus“ (z řec. dynamis – síla, archeion – vládnout). Jejich výrazem byl zejména původně periodicky zamýšlený „sborník nového uměleckého myšlení“ *Aktiv* (1946). Podíleli se na něm mimo jiné básněmi Jaromír Hořec a František Listopad, prózou Ivan Andrenik, teoretickými příspěvky Jan Grossman (ten se ale skupině záhy vzdálil) a literární kritik Jaroslav Morák. Ke skupině kolem *Mladé fronty* patřili volněji i Ladislav Fikar, Oldřich Kryštofek, Ivo Fleischmann, Miloš Vacík, Jan Vladislav, Jiří Václav Svoboda a Eduard Petiška. Nejasné kontury programu dynamoarchistů vymezuje důraz na kreativitu a dynamiku, na sílu a výmluvnost uměleckého gesta,

Sborník
Ohnice

Okruh
Mladé fronty

Sborník
Aktiv

Karel Teige
a mladší
realističtí
autoři

Karel Hynek

Vratislav
Effenberger

Kamil Bednář

časovost a kontakt s každodenní realitou spjatý s proklamovanou kolektivitou a lidovostí, snaha překonat idealistický romantismus a nespécifikovaným souzněním idejí revoluce a umění se podílet na zrodu socialistického člověka.

Oba básníci, kteří v Aktivu vystoupili, patřili mezi nejinitivnější členy skupiny. FRANTIŠEK LISTOPAD před svým odchodem do Paříže (1947) v překotném tempu vydal pět básnických knih: monumentální patos a okázalá metaforika revokující stísněnou atmosféru a tragiku-okupace (*Sláva uřknutí*, 1945; *První věta*, 1946) se u něj postupně proměňuje v civilnější, „malou“ empirii se zřetelnou tendencí k epičnosti a depatetizující prozaizaci (*Vzduch*, 1946; *Jarmark*, 1947; básně v próze *Malé lásky*, 1946). JAROMÍR HOŘEC, první šéfredaktor Mladé fronty a ředitel stejnojmenného nakladatelství, se představil ve sbírce *Květen č. 1* (1946) jako exaltovaný rétor revolvy a expresivní publicistické dikce.

Dobově charakteristickou oscilaci mladé české poezie mezi individuálním tvůrčím gestem a službou kolektivním a sociálním zájmům vyhotila skupina syntetického (nového) realismu, sdružená kolem *Rudého práva*, proklamativně jednoznačným příklonem k dialektickému materialismu a službě ideji socialismu a komunismu. Samotný pojem syntetický realismus, jenž byl odkazem na meziválečnou koncepci Bedřicha Václavka, se ovšem tehdy používal spíše z taktických důvodů místo pojmu socialistický realismus. Ke skupině se hlásil kritik a publicista Jiří Hájek, známý z četných polemik, šestice básníků (Jindřich Hilčr, Michal Sedloň, Ivan Skála, Vladimír Stuchl, Vlastimil Školaudy a Jaroslav Vojtěch) a také trio prozaiků (Jan Kloboučník, Vítězslav Kocourek, Sergej Machonin). Prosazovali umění sociologizující, třídě pojaté a kolektivistické; umělci se podle nich měli aktivně podílet na budování ideální, tj. socialistické a komunistické společnosti a napomáhat dělnické třídě (v internacionálním měřítku vedené Sovětským svazem). Básnická tvorba této skupiny se tak postupně přizpůsobovala tezím o potřebě realismu, typičnosti a lidovosti, přičemž byla zdůrazňována vazba na ruské a sovětské umění a komunismus. Skupinu ovšem spojovalo více společné politické přesvědčení než literární poetika a podobně jako u dynamoarchistů byly formulované cíle mnohdy v rozporu s tvůrčími postupy jednotlivých autorů, kteří teprve postupně přibližovali své básnické

výpovědi programovým požadavkům. Přes všechny individuální rozdíly tvorba skupiny Rudého práva pomáhala spoluutvářet poetiku, která se po únoru 1948 stala závaznou normou pro básníky sloužící komunistickému konstruktovi společnosti.

Součástí dobového kontextu byli i autoři, kteří se nehlásili k žádnému seskupení, jejichž význam však nebylo možné přehlédnout (Zdeněk Kriebel, Jan Pilař, Aleha Vrbová či J. M. Tomeš). Takovým autorem byl v této době rovněž OLDŘICH MIKULÁŠEK, básník, který po krátké poetistické epizodě z přelomu dvacátých a třicátých let navázal během války na halasovský typ poezie a v jeho básnické modifikaci postupně nalézal stále osobitější výraz konfrontující se i s dalšími podobami soudobé poezie. Ve sbírce *Podle plotu* (1946) je tradiční venkovský svět Mikuláškovy dřívější poezie nahlížen s robustní předmětnou obrazností, ustavičně dramatizován využitím dějových sloves a motivy pohybu. V následující sbírce *Pulzy* (1947) pak básník pod vlivem soudobého civilismu a poetiky Skupiny 42 opouští venkovský plenér a začíná hledat své téma v životě současného města.

Básníci mimo
programy

Oldřich
Mikulášek

PRÓZA

Pro prózu let 1945-48 je příznačné míšení velmi různorodých tendencí, umocněných i tím, že v této době byla vydávána jak díla skutečně nová, tak texty vzniklé během okupace či dokonce před ní (Karel Poláček: *Bylo nás pět*, Karel Čapek: *Bajky a podpovídky*, Vítězslav Nezval: *Valérie a týden divů*). Vedle starších žánrových typů, za války hojně pěstovaných, tu navíc vystoupily tendence zcela nové, ať již souběžné s pohyby na západ od našich hranic, nebo směřující na východ, k socialistickorealistickému pojetí literatury.

Společným jmenovatelem tvorby autorů různých generací, pojítkem sjednocujícím řadu uměleckých a myšlenkových tendencí se tu přitom stalo samo téma války jako výraz nedávné zkušenosti, s níž se myšlenkově vyrovnávala celá česká, evropská a světová společnost. Téma války se objevuje v dokumentární i svědecké literatuře, paraboly a podobenství vyjadřující válečnou zkušenost ale nabízela také historická a alegorická próza. Válka se stala základní situací pro prózy existenciálního ladění, zaměřující se na analýzu lidské existence ve vypjaté situaci, ale také pro prózy reagující na válku hledáním nového, aktivního, společensky angažovaného postoje k životu spojeného s vizí nového společenského řádu.

Jeho nastolení v únoru 1948 však znamenalo nejen redukci této výchozí výrazové škály, ale také mocenské ukončení autonomie literatury a nástup ideologické normy, jejímž výrazem byl socialistický realismus.

DOZNÍVÁNÍ STARŠÍCH TENDENCÍ

Mezi žánrové typy doznívající v knižní produkci druhé poloviny čtyřicátých let patřily žánry psychologického a společenského románu, próza usilující o renesanci epičnosti a historické a alegorické prózy.

Pro významné autory psychologické prózy meziválečného období je příznačné, že ti, kteří se dožili konce války, se začali sami brzy odvracet od detailní psychologické analýzy a postupně tíhli buď k próze zdůrazněných funkcí společensko-politických (Václav Řezáč), nebo k sociálně utopickým podobenstvím. Druhou cestu dokládá poválečný vývoj MIROSLAVA HANUŠE, v jehož tvorbě je psychologická analýza vytlačována motivy fantasticko-mystickými (*Příběh o pomoci*, 1945) či dobrodružným vyprávěním o tom, co by bylo, kdyby Hitler přežil válku (román *Já-spravedlnost*, 1946). Úvahy o nacismu, vině a trestu pak posléze autora přivádějí k nutnosti boje za nový svět bez válek a utrpení a k idealizujícím vizím o blízkosti křesťanství a komunismu (*Legenda o Tomášovi*, 1947).

Představitelem pokusů o společenský román širokého záběru, vyjadřující víru v demokracii, byla *Evropská kantiléna* ZDEŇKA NĚMEČKA (1945). Žánr rodových kronik naopak rozvíjeli – vedle autorů respektujících jeho tradiční kontury, jako například ČESTMÍR JEŘÁBEK v *Letopisech české duše* (1946) nebo ADOLF BRANALD ve čtenářsky úspěšné herecké kronice *Stříbrná paruka* (1947) – také spisovatelé, kteří začali téma rodových a rodinných vztahů zasazovat do širších souvislostí společensko-politických, často značně ideologizovaných (Vojtěch Mixa, Marie Pujmanová).

Hojně zastoupen byl také typ prózy, jehož kořeny tkví ve třicátých letech a v tehdejší úsilí o obrodu epických základů prozaického tvaru, tj. epika opřená o bohatou dějovost, ale také o kultivaci jazykových prostředků. K autorům takových próz patřili VLADIMÍR NEFF (*Marie a zahradník*, 1945), JOSEF KOPTA (*Láska v pěti podobách*, 1946), MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL (*Pět milostných a jedna*, 1946), ČESTMÍR JEŘÁBEK (*Podivuhodný návrat bratra Anselma*, 1948) či FRANTIŠEK KUBKA (*Palečkův úsměv*, 1946).

Odklon
od psychologické
prózy

Společenské
romány,
rodové kroniky,
fabulistická
epika

Podněty epiky, která klade největší důraz na sám akt vyprávění, nejosobitěji rozvíjeli J. Š. KUBÍN, který ve své poválečné tvorbě mj. uplatnil svou zkušenost sběratele lidové slovesnosti (*Kudrnaté povídky*, 1946; *Lidové humorky*, 1948), a JAROMÍR JOHN, jenž hledal uměleckou inspiraci v pokleslých slovesných žánrech. Johnovi v poválečném období vyšly dvě prózy o „lidech povržených“: *Eskamotér Josef* (1946) a *Pampovánek* (1948), rozsáhlý román založený na motivické paralele mezi historií Kristova ukřižování a životem chudého, opuštěného hochy nemanželského původu, kterého klášterní výchova přivede k přesvědčení o vlastní vyvolenosti. Základem Johnova přístupu k literatuře tu je ironie a parodie, která nerespektuje pravidla klasicky uměřeného vyprávěčství, střídá různé žánrové i výrazové polohy a do epického vyprávění, plného dějových odboček, vkládá obsáhlé mimodějové vsuvky. Znalost nejdlejších skutečností života se u Johna spojuje s mnohostí vyprávěčských postupů, se zpochybněním každého ustáleného a zkonvenčného hlediska a s osobitým přístupem k postavám, jež jsou současně poslušnými marionetami v rukách ironického vypravěče-principála i osobami, které neztrácejí záhadnost a vnitřní duchovní rozměr lidských bytostí.

Součástí poválečné knižní produkce byly rovněž časové prózy historické a alegorické, vznikající v předchozím období jako jinotajně výpovědi o aktuální politické a společenské situaci. Jde o prózy, které prostřednictvím historických a pseudohistorických podobností vyprávějí o falešných vůdcích a dobyvatelích, o barbarství válek a o odboji proti uchvačitelům. Dlouhodobější životnost mezi nimi přitom mají ty, které nabízejí větší spektrum možných konkretizací a jsou soběstačnější ve svém prvotním, nepřeneseném významu. To platí o románu JIŘÍHO WEILA *Makanna, otec divů* (rkp. 1940; 1946), postihujícím obecně platné mechanismy politické lži, falešného mesiášství a společenské manipulace. Autor tu proti sobě postavil titulní postavu arabského generála a lžiproroka z 8. století a masy jeho stoupenců, tedy individuální vůli k moci a v dějinách neustále zneužívanou touhu bezprávných vrstev po spravedlnosti. V románu, stylizovaném jako nápodoba starých kronik, se Jiří Weil od psychologické introspekce a jednotlivým epizodám ponechal jejich autonomnost (portréty Makannových příznivců mají ráz takřka samoštatných povídek). Vypravěč je tu věcným pozorovatelem dění,

Jaromír
John

Historické
a alegorické
prózy

Jiří Weil

vyhýbá se komentářům a emocím. Na působivosti románu se podílí i Weilova znalost pramenů a prostředí (v sovětské Střední Asii nuceně pobýval v třicátých letech).

Titulní postavou prózy MILOŠE VÁCLAVA KRATOCHVÍLA *Král obléká halenu* (1945) je český král Václav IV., kterého autor pojal jako osamělce, drceného svou neschopností volby mezi protichůdnými historickými silami. Kratochvílovo hledání možností osobní účasti v dění světa dosahuje – i při statickosti ústředního charakteru – silného evokačního účinku: opírá se o lyrismus, malířsky barvitě popisuje městských i přírodních scénérií, využívá četných dynamizujících kontrastů, v některých epizodách vytváří ovzduší snové atmosféry.

Hlubší analýzou odpovědnosti jedince je cervantesovský román ZDENĚKA URBÁNKY *Cestou za Quijotem* (1949). Román se v poúnorové kulturní atmosféře už nedočkal patřičného ohlasu, neboť aktualizoval téma poúnorového režimu značně nepohodlné: odmítnutí zjednodušujících hotových kolektivních pravd a hledání vlastní individuální odpovědnosti a odpovědí.

V rámci alegorické prózy se objevila i díla přicházející s tématem společenské změny, s projektem mravního a sociálního uspořádání poválečné společnosti. Některé alegorické prózy přitom naznačovaly cestu k poúnorové poetice jak zdůrazněním významu kolektivního vlastnictví a společné práce při formování nové lidské morálky, tak podřízením dějové logiky apriorní autorské koncepci. Utopické představy o nápravě lidských pořádků přitom jednotliví autoři promítali do různých historických či pseudohistorických témat (JIŘÍ HRONEK: *Údolí jasu*, 1946; OLDŘICH AUDY: *Údolí se zvedla*, 1947).

Miloš Václav
Kratochvíl

Zdeněk
Urbánek

Utopické
koncepty
nového světa

DOKUMENTÁRNÍ A SVĚDECKÁ LITERATURA

Specifické postavení v české literatuře let 1945-48 měla dokumentární a svědečká literatura, uplatňující se zejména na poli takových žánrů, jako je reportáž, memoáry nebo deník. Díky spojení takřka výhradně s tématem okupace a války byly tyto texty vnímány jako příslib tematického i tvarového oživení a obratu k autentickému rozměru

Obrat literární výpovědi a k realitě samotné. Rozmach dokumentární literatury byl totiž mimo jiné i projevem potíží umělecké prózy vyrovnat se s agresivitou prožitého. Jako „požadavek času“ se přitom zprvu jevil úkol pojmenovat a vykreslit překonané osobní a národní utrpení a také odboj proti nacistům. Postupně však stále častěji a výrazněji vystupoval požadavek interpretovat tento boj jako okamžik, s nímž byla spojována očekávaná společenská změna.

V prvních poválečných letech se na knižním trhu objevilo množství knih o nacistických věznicích a koncentračních táborech. Orientace na dokumentárnost a autenticitu výpovědi vyplývala z poválečného přesvědčení o nesdělitelnosti faktů hrůzné skutečnosti prostřednictvím výtvorů i té nejvypjatější fantazie. Autoři publikace *Továrna na smrt* (1946) OTA KRAUS a ERICH SCHÖN proto vsadili na účinnost popisu kombinovaného s osobně zaujatým průhledem do osudů lidí ve světě, který „nikdo nikdy nepochopí“. S využitím dokumentů, vlastních zážitků i osobních svědectví vězňů pojali Továrnu na smrt jako průvodce po komplexu Osvětim-Březinka a jeho zruďném mechanismu na „využití a likvidaci lidského materiálu“.

Zkušenost druhé světové války přinesla do literatury s vězeňskou tematikou nové motivické i ideové prvky. Vězení je zde prostorem nedobrovolného života v hromadnosti, v němž fungují mechanismy proměňující lidskou bytost ve „zvíře“, jež má být „zužitkováno“ a později v rámci „konečného řešení“ zlikvidováno v plynových komorách a krematoriích. Charakteristickým rysem „koncentračnícké“ literatury je snaha o maximální popisnost, o nahromadění co největšího množství reálií tak, aby – samy o sobě šokující – předváděly zruďnost fašismu. Ačkoli ovšem díla vycházejí v podstatě ze stejné inspirace, jednotlivé knihy se v mnohém liší co do způsobu prezentace faktů a principů jejich organizace.

V tomto období lze vysledovat dvě základní tendence, mezi nimiž dobová produkce oscilovala. Pro jeden okruh je charakteristické rozšiřování empirického základu autorovy výpovědi o svědectví jiných osob a též o dokumenty, které umožňují v širokém záběru vypovídat o povaze vězeňského systému a jeho dopadu na osudy jednotlivců a společenství vůbec (LEV SYCHRAVA: *Záznamy z Buchenwaldu*, 1945; JAN HAJŠMAN: *V drápech bestie*, 1947). K druhému okruhu patří práce, které se snaží nepřekračovat perspektivu individuálního

svědectví a spíše než na extenzitu záběru kladou důraz na emocionální váhu osobní výpovědi. Knihy této tendence jsou zastoupeny četněji a vykazují také větší žánrovou variabilitu (JIRÍ BENEŠ: *V německém zajetí*, 1945; VÁCLAV JÍRŮ: *Šesté jaro*, 1946; ANNA AUŘEDNÍČKOVÁ: *Tři léta v Terezíně*, 1945; OLGA KOŠUTOVÁ: *U Svato-bořic*, 1946).

K nejzajímavějším dílům v rámci dokumentární a svědecké beletrie patří prózy dvou autorů, kteří si jsou vzájemně vzdáleni generačně i tvůrčím naturelem, z daného kontextu se však vydělují úhlem pohledu, jímž nazírají osobní prožitek válečné reality s její absurditou, ale také úrovní literárního ztvárnění. Debut VÁCLAVA BOUKALA *Blázen veze pravdu v kufru* (1947) se opírá o záznamy, jež si autor vedl během totálního nasazení v Německu, v době dobrodružného útěku z říše a nového nasazení. Od ostatní tehdejší produkce tohoto zaměření se próza odlišuje oscilací mezi věcným záznamem a sarkastickou nadšátkou, komikou a také tragikou, převážně se však kniha pohybuje v lehkovážném tónu. Základem útlé knížky ADOLFA HOFFMEISTRA *Turistou proti své vůli* (1946; s tit. *The Animals Are in Cages*, New York 1941) je historie autorova útěku z protektorátu do exilu. Hoffmeister ji objektivizuje a stylizuje do příběhu fiktivního hrdiny, v němž dává – s ironií a nadhledem, často humorným – vyniknout především paradoxům cesty za svobodou.

Zcela ojedinělé postavení si v poválečných letech získala próza JULIA FUČÍKA *Reportáž psaná na oprátce* (1945). Byla přijímána jako dokument o životě za mřížemi tak, jak jej zachytil funkcionář ilegální komunistické strany a oddaný vyznavač jejích ideálů. Reportáž však nebyla jen bezprostředním záznamem prožitků, chronologickým sledem deníkových záznamů, ale byla od samého počátku autorem pojata jako stylizované literární dílo, které vědomě pracuje s uměleckými prostředky. Text Reportáže už od počátku dává najevo, že se nepodrobuje tlaku vnucených okolností, nýbrž naopak se jim vzpírá, přetváří rušivé vnější zásahy v součást uměleckého řádu. Vnucená skutečnost uvěznění se pro autora stávala skutečností tvořenou, literárně reflektovanou, a tím i osvobodivou. Významná role přitom připadá jeho tematizovanému dialogu s potenciálními čtenáři a jeho snaze předat těmto budoucím adresátům zprávu o přítomné době i ideové poselství, které z ní podle jeho politické víry vyplývá.

Václav
BoukalAdolf
HoffmeisterReportáž
psaná
na oprátce

V samotném textu jsou tak zakódovány prvky, které umožnily jeho pozdější hagiografickou interpretaci.

Úsilí vytvořit legendu komunistického odboje ostatně odpovídaly i politicky motivované zásahy do textu, které vydavatelé provedli před jeho prvním vydáním. Vynechány totiž byly ty pasáže v závěru textu, v nichž se Fučík přiznával, že i on podlehl a pod nátlakem vypovídal. A třebaže to charakterizoval jako součást hry, již s gestapem vedl, aby svedl vyšetřování ze stopy, jeho přiznání k této „hře“ by problematizovalo záměr editorů glorifikovat jej jako mučedníka, bojovníka a vzor pro všechny budovatele komunismu. V důsledku těchto škrtnů tak Fučíkův literárně působivý text mohl posloužit jako politický argument. Politicky byl jeho potenciál využit zejména od přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy byla Reportáž psaná na oprátce v rámci literárního kánonu komunistické mládeže považována za základní dílo.

VÁLEČNÉ TÉMA VE FABULOVANÉ PRÓZE

Téma války a života v protektorátu dominovalo také fabulované próze, v níž motivy násilí, brutality a nejrůznějších podob lidské degradace, hladu, ale také vzpoury vstupovaly do beletristicky koncipovaných výpovědí usilujících o postižení obecnějšího rozměru a smyslu osobní lidské zkušenosti a tragiky.

Fabulovanou prózu s tematikou vězení reprezentují například soubor povídek FRANTIŠKA BĀRTY *Pod Goethovým dubem a jiné prózy* (1946), kniha *Touha, chléb můj* ZDEŇKA PLUHAŘE (1947), *Rudá v černé* KARLA JOSEFA BENEŠE (1947) či soubor próz MILANA JARIŠE *Oni přijdou* (1948; rozšíř. 1949).

Jestliže většina obdobných próz aktualizovala etiku solidárnosti, hrdinství a nadřazení kolektivního osudu jedinci, pozoruhodný debut OTY B. KRAUSE *Země bez Boha* (1948) zůstával zcela mimo tento dobový společenský a literární kontext. Osud židovské komunity ve vyhazovacím táboře Osvětim, který byl i osudem autorovým, je v něm podán s důrazem a smyslem pro hlubší existenciální rozměr života

na „kousku země“, od níž Bůh odvrátil tvář. Individuální příběhy několika postav zachycují vězněné v mezních situacích, v nichž pouhá touha po přežití vydává zkoušce ty nezákladnější city a hodnoty, jako jsou láska mateřská, milostná, přátelství a solidarita. V bezútěšném vyústění pak jen jedno peklo střídá druhé.

Druhou podobu válečné tematiky představoval tzv. okupační román, tedy prózy usilující o zachycení a „diagnózu“ života české společnosti za protektorátu, nezřídka s využitím prvků reportážních a dokumentačních, jakož i se zřetelem k širšímu politickému a historickému kontextu. Jejich autoři přitom zpravidla pracují s vyprávěčem, jenž fiktivní děje rozvíjí na pozadí dobových reálií a aktualit a nejednou přejímá i roli komentátora a glosátora, jenž deklaruje etické postoje.

Vzhledem k tomu, že většina autorů těchto próz patřila ke starší generaci, téma okupace pro ně představovalo motivické obohacení a inovaci jejich poetiky a tradičních vyprávěčích technik. Významnější pozornost si zaslouží FRANK TETAUER a jeho kniha *Kránu přichází smrt* (1947), koncipovaná jako román o psaní románu, především však do brněnského prostředí situovaný román BEDŘICHA GOLOMBKA *Vysazená okna* (1947), v němž je protektorátní Brno viděno pohledem „zdola“, jako sled každodenních starostí. Z tehdejší prozaické produkce Golombkův román vystupuje důrazem na chaos a nepravosti revolučních dnů, ztvárněním teroru, jenž si pod rouškou revoluce vyřizuje osobní účty, a ironickou dějovou pointou.

PRÓZA S EXISTENCIÁLNÍMI MOTIVY

Z rozmanitých reakcí na prožitek války se postupně výrazněji vydělovaly dvě dominantní a vzájemně protichůdné tendence. Zatímco mnozí válku brali jako výzvu k aktivnímu jednání ve jméno nového kolektivismu, jiná výrazná část prozaické tvorby reflektovala především tragický rozměr skutečnosti a osamělost individua v moderním světě. Tvorba této linie byla tehdejší kritikou uváděna především do souvislosti se soudobým francouzským existencialismem, třebaže

Okupační
román

Bedřich
Golombek

Existenciální
východiska

bylo zřejmé, že nejde o přímý kontakt a bezprostřední vliv, jako spíše o obdobnou reakci na prožitou zkušenost. Spíše než o české existencialistické próze lze tedy hovořit o autorsky rozmanitém uplatnění dílčích existenciálních pocitů, situací, motivů a motivických komplexů v dílech, jež jako celek měla většinou charakter psychologického nebo psychologicko-společenského románu.

Existenciální motivy úzkosti a odcizení, nepřekročitelnosti bariér mezi lidmi, nudy a hnusu z lidské tělesnosti jsou pozorovatelné již ve většině psychologických próz první poloviny čtyřicátých let. Na rozdíl od francouzských próz tohoto zaměření (Sartre, Camus) však nerytují z uceleného a filozoficky podloženého konceptu světa. Pocity odcizení, úzkosti a marné snahy o dorozumění překonávají postavy českých psychologických próz většinou tím, že se přiklánějí k určitému mravnímu řádu, který sice před nimi vyvstává jako výsledek hledání a někdy i trpkých citových ztrát, ale který jim zároveň do budoucna poskytuje záruku pevnosti a jistoty hodnot. To lze spatřovat v prozaické tvorbě autorů ze skupiny kolem Kamila Bednáře, jejichž díla vycházela většinou až po válce (např. JIŘÍ VALJA: *Zbraně bezbranných*, 1946; BOHUSLAV BŘEZOVSKÝ: *Člověk Bernard*, 1945; KAREL DVOŘÁČEK: *Živ buď, neumírej*, 1947).

Styčné body s existencialismem lze najít ve válečné a těsně poválečné tvorbě i dalších autorů. Prózu soustředěnou k okamžikům, v nichž se ozeje podstata lidského osudu (často jde o okamžik smrti) a dochází k „prozření“ (zážitku transcendentna, skutečnosti člověka přesahující), reprezentoval od třicátých let především JAN ČEP. Základní situace postav v jeho prózách je nesena oscilací mezi „dvojím domovem“, tj. životem a časem pozemským a věčným. Po válce vydal Čep povídkový soubor *Polní tráva* (1946), tematicky sjednocený motivem pomíjivosti pozemského života. Životní peripetie Čepových zdánlivě prostých postav jsou podány střídme a s charakterizační úsporností, pod povrchem zaznamenávaných epizod jsou však utajeny intenzivní vnitřní konflikty postav. Výsledné smíření s neodvratným během času a s vyšší než lidskou logikou životního dění, s fatalitou událostí, není dáno a priori, Čepův vypravěč ponechává svým hrdinům vnitřní svobodu, která s sebou nese i pochybnosti, vnitřní rozpolcenost a především pocit úzkosti, často přetrvávající navzdory přijetí vyššího řádu lidského údělu.

Za nejosobitější prozaický talent mladé generace a výrazného představitele české prózy zobrazující existenciální fenomény je považován DUŠAN PALA. V pěti povídkách *Stromy a kamení* (1947) lze nalézt řadu motivů příznačných pro existenciální literaturu: motivy hanby, úzkosti, zdi mezi lidmi, zvěcnění člověka v cizích očích, hnusu i pekla ztělesněného těmi druhými. Palovy postavy jsou ovšem konfrontovány s každodenními, vcelku všedními a v kontextu dobové psychologické tvorby běžnými situacemi: v jednotlivých povídkách vystupují do popředí konflikty mezi rodiči a dětmi, první citová zranění dětství a zmatky dospívání a prvních lásek. Pala postihuje tragédii lidského bytí ve všední, civilní sféře, zbavené bizarností a náhod. Jeho postavy o sobě a světě nemeditují, ale pod tlakem jsou nuceny jednat, volit jednu z možností, jež je navždy poznamenává. Osobitost Palova talentu přitom spočívá v tom, jak se mu daří promítnout emocionální procesy do jednání postav a do dialogů. Jeho styl charakterizuje potlačení vnějškových komentářů, reflexí i tradičního lyrického impresionismu ve prospěch předmětnosti, která vyvolává dojem objektivního, takřka dokumentárního záznamu skutečnosti.

Hledání nových estetických možností psychologické analýzy a její propojení s existenciálními prvky se projevilo také v tvorbě dvojice autorů, kteří za okupace žili v cizině a byli tedy v těsném kontaktu s tamním literárním děním, u Jiřího Muchy a Egona Hostovského.

JIŘÍ MUCHA působil jako válečný korespondent britského rozhlasu a většina jeho tehdejších knih vycházela přímo nebo nepřímo z válečných zážitků (zejména kniha reportáží *Oheň proti ohni*, 1947). Ve svých prozaických textech, například románu *Most* (Londýn 1943; Praha 1946) a povídkovém cyklu se společným titulním hrdinou *Problémy nadporučíka Knapa* (anglicky Londýn 1945; česky 1946), přistupuje Mucha k zahraničnímu odboji střídavě, nezajímají ho hrdinské epizody, nýbrž všední dny, okamžiky, kdy nucená nečinnost nebo náhlé a zmatené přesuny vedou jeho postavy k úvahám a hovorům o statečnosti a zbaběloství, povinnosti a vině. Muchovy postavy připravila válka o kořeny, postavila je jako cizince do prostředí a okolností probouzejících v nich pocit viny, kterou už nelze odčinit. Právě pojetí existence jako čehosi nejistého, nacházejícího se neustále na rozhraní minulosti a budoucnosti, je rysem, kterým

Dušan Pala

Jiří Mucha

se Muchova raná próza nejvýrazněji stýká s existencialismem (v románu *Most* se tato koncepce lidského života promítla i do symbolického názvu).

Egon
Hostovský

U EGONA HOSTOVSKÉHO dala reálná zkušenost exulantství pocitům odcizenosti (známým už z jeho dřívějších próz) podobu skutečného cizinectví a vyvržení. Vedla Hostovského nejen k tomu, aby svůj epický svět konstruoval jako fantasmagorický svět zmatení a apokalypsy, ale i k tomu, aby se ještě intenzivněji než dříve upnul k jistotám dětství a domova. Trojici prací, jež poprvé vyšly ve Spojených státech, i dvě knihy vydané po válce v Praze charakterizuje právě protiklad mezi absurdním, zešilevším děním přítomnosti a lyrickým zvyváním ztraceného domova, k němuž se také upíná veškerá naděje protagonistů.

V knize *Listy z vyhnanství* (Chicago 1941; Praha 1946), jejichž dopisová forma autorovi umožňovala využití rozmanitých menších žánrových útvarů od reflexe a lyrického vyznání až po novelu, vstupuje do Hostovského díla téma zrady a nevěry, které pak prochází celou jeho tvorbou z doby válečného exilu. Personální vypravěč („písař“ jednotlivých listů, datovaných od října 1939 do září 1940) vystupuje v knize současně jako svědek, žalobce i obviněný. Jako běželec prochází Belgií, Francií a Portugalskem a všude je svědkem zdánlivě bezvýznamných zrad, jež se však skládají v jednu velkou nevěru vůči lidskosti; útržky evropské apokalypsy a všudypřítomná hrozba smrti jej mobilizují k sebeanalýze a hledání metafyzické viny. V usilovném pátrání po diagnóze nemocné doby vypravěč nachází díl viny i ve své vlastní nevěře, v tom, že se odcizil světu, z něhož vyšel. Prózu uzavírá blouznivá apoteóza, v níž se všechny toužebné hodnoty (domov, rodná země, matka, žena, pěšinky dětství, blahoslavená chudoba, která přečká potopu i zrady) navzájem prostupují a vytvářejí povzbuzující signál naděje. Jakkoli je celá kniha nesena úsilím o nalezení ideového a mravního východiska, byť i za cenu iluzivní útěchy, je současně také prvním autorovým pokusem o neseptimentální analýzu fenoménu vyhnanství, psychických stavů vyvolaných věčným čekáním na úřední rozhodnutí, na zprávu z domova, na změnu situace.

Hledání viny přerůstá v následující práci *Sedmkrát v hlavní úloze* (New York 1942; Praha 1946) v nosné téma ambiciózně pojatého

románu-podobenství o zradě evropských vzdělanců v předvečer války a sebestravujících mechanismech života pojatého jako nezávazné intelektuální dobrodružství. Nacismus tu Hostovský vnímá jako intelektuální úchylku, jako ztělesnění lidského sklonu ke klamu, nevěře a padělání slov. Honba za mnohostí a rozmanitostí prožitků přináší osobnostní vyprázdňenost, manipulace okolím vede ke ztrátě sebe sama. Ve shodě s celkovým pojetím díla jako románu ideového, usilujícího o postižení morálního stavu světa a jeho dalšího směřování, přichází Hostovský v závěru opět s utopicky stylizovanou nadějí, opřenou o ty, kdo se nevypínají, ale prostě a anonymně konají svou povinnost v podkopech pod „světem tyranů, křivých soudců a falešných proroků“. Myšlenkovým pandánem románu je drobná novela *Úkryt* (vydaná nákladem autorových přátel v Texasu, tisk New York 1943; Praha 1946), která již dává představě o podzemní činnosti reálnější kontury konkrétního odbojového činu. Hledání nadosobního řádu a místa ve společenství má nicméně v této novele, založené na motivech skrývání českého exulanta v okupované Francii a mezinárodní spolupráce antifašistů, ještě výrazněji než v předchozích dvou prózách evangelijní a utopicko-křesťanské rysy.

Oproti prózám z exilu, v nichž se autor pokaždé opírá o představu spásy jako návratu k něčemu, co člověk ztratil nebo čemu se zpronevil, je dvojice knih, které Hostovskému vyšly po válce v Praze (vedle románu *Cizinec hledá byt* je to ještě povídkový soubor *Osamělí buřiči*, 1948), bližší existencialismu důrazem na odcizenost lidských vztahů, na neschopnost člověka vidět druhého takového, jaký skutečně je, na lidský sklon přivlastňovat si jiné a klást na ně svá omezená měřítká. Román *Cizinec hledá byt* (1947) je soustředěn k existenciální analýze exilu jako obecného stavu lidství. Protagonista románu doktor Marek přijímá své poslání jako něco, co si sám uložil, za čím ale stojí bliže neurčený vyšší řád a z čeho také může být kdykoliv odvolán smrtí. Vyšší řád je s doktorem Markem stále v kontaktu – hlas Neznámé v telefonu (možná hlas pozemský, možná andělský, možná však také volání Smrti-utěšitelky) je prostředníkem mezi sférou privátního štěstí bez poslání a světem druhých lidí, dychtivě čekajících na zvěstovatele nadosobních hodnot, ale neschopných poznat je a naslouchat jim. Bloudění postavy pojmenovává existenciální situaci člověka, který se nepokouší o obnovu

rozpadlých duchovních systémů, nýbrž toto otřesení a znejistění přijímá jako jednu ze základních jistot.

Jiří Weil

Svébytnou cestou se existenciální próze přiblížil JIŘÍ WEIL: nevyšel z tradice psychologické prózy, ale zaujaly ho meziválečné sovětské teorie o krizi románu a tvárné impulzy literatury faktu a publicistiky. Obě jeho po válce vydané knihy, soubor drobných povídek-básní v próze *Barvy* (1946) a román *Život s hvězdou* (1949), jsou spjaty tématem holocaustu a základní jednotkou jejich významové výstavby je vypjatá životní situace. Protagonisté Brev i Života s hvězdou jsou konfrontováni s totálně odlidštěným světem a degradováni na pouhá čísla. V obou případech se objevují paralely člověk-zvíře, v Barvách se ve zvířata (krvelačné šelmy, odporné ropuchy) mění i pronásledovatelé. Teprve v takové mezní situaci si však postavy uvědomují, co má v životě cenu a smysl.

Zatímco vyprávění v povídkách souboru *Barvy* charakterizuje vznosný styl, barevná symbolika a odkazy na kulturní tradici, románu *Život s hvězdou* naopak dominuje střízlivá, věcná deskripce každodennosti, v níž i nejbřutálnější degradace člověka nabývá podoby čehosi všedního, popis neosobní a automatické mašinerie. Samomluvy bývalého bankovního úředníka Roubíčka jsou stylizovány jako mluvený projev, nesou však rysy maximální zvěcnosti a antipsychologičnosti, jejich cílem není sebeanalýza hlavní postavy, nýbrž prostá registrace faktů a dějů zbavených jakékoli filozofické abstrakce. Roubíček jako by nebyl subjektem, nýbrž jedním z objektů svého pozorování a rozvažování, jako by sám na sebe pohlížel zvenčí. Během své přípravy na předvolání do transportu se záměrně zbavuje všech věcí, které ho obklopují, a vyvazuje se z většiny vztahů k lidské společnosti. Teprve v situaci, kdy už mu nezbyvá nic z toho, co činí život lidským, je Roubíček, povzbuzen i uvědomělým dělníkem Maternou, schopen volby mezi svobodou a pasivním přijetím přisouzeného údělu a rozhoduje se vykročit do „neznáma“.

Odsouzení
Weilova díla

Weilův román byl pounorovou kritikou tvrdě odsouzen. Ivan Skála ještě téhož roku v Novém životě konfrontoval ústřední postavu románu s dobovým požadavkem aktivního hrdiny a našel v románu jen „zbabělé poraženectví a kapitulantství“. Odsouzení Weilova díla znamenalo i potlačení té tendence v české próze, která hledala

různými způsoby cestu ke sblížení s francouzským existencialismem a k osobitému, domácím prostředím determinovanému domýšlením jeho podnětů.

HLEDÁNÍ AKTIVNÍHO HRDINY

Skálův odsudek Weilova románu byl vysloven v okamžiku, kdy se ve značně nesourodém obrazu prózy poválečných let již zřetelně prosazovala linie, která vyžadovala aktivní účast literatury na proměně společnosti ve smyslu komunistických ideálů. Řada prozaiků, kritiků a teoretiků přesvědčených o nutnosti vývoje k socialismu a komunismu jako jedinému a ideálnímu řešení společenských rozporů usilovala vyvodit z tohoto přesvědčení i tvůrčí důsledky. Literatura měla zobrazovat život z perspektivy cesty k nové společnosti, tj. prostředky realistické typizace vyjádřit to přicházející, co je nositelem společenské proměny, posílit tradiční orientaci značné části české literatury na myšlenku sociální spravedlnosti a vtisknout jí socialistickou ideovou perspektivu.

Literatura
v socialistické
perspektivě

Podstatná je přitom skutečnost, že v rámci této tendence koexistovaly – alespoň zpočátku – nejen rozmanité představy o budoucím uspořádání společnosti, ale také úvahy o roli literatury, která by odpovídala „úkolům doby“, jež vycházely mnohdy z odlišných pozic a protikladných estetických koncepcí. Společným jmenovatelem byla představa o novém dějinném začátku, o nové epoše, která by jednou provždy zabránila válečným konfliktům a přinesla absolutní sociální spravedlnost. Součástí této představy byl i požadavek boje za novou společnost, tedy požadavek závazné spoluúčasti každého – včetně literatury – na společenském pokroku.

Do uvažování o literatuře a zejména o próze tak vstoupil pojem „aktivního hrdiny“: hledal se typ člověka aktivně se podílejícího na budování nového světa, schopného oběti, hrdinského, příkladného apod. V kontextu literatury poválečného třiletí nebylo toto hledání procesem jednoznačným; podíleli se na něm představitelé různých generací a tvůrčích naturelů a probíhalo zprvu v rámci relativně širokého

Aktivní
hrdina a boj
za společenský
pokrok

prostoru umožňujícího rozdílné představy a tvůrčí realizace. Společným jim byl důraz na člověka v dějinách, nikoli na dějiny v člověku, to znamená, že stavěly do středu čin, aktivitu hrdiny v širších souvislostech společenských dějů a konfliktů.

V dobové prozaické produkci se rýsovaly zhruba tři žánrově-tematické oblasti, v jejichž kontextu lze sledovat různé umělecké realizace a současně pohyb, v němž na váze nabývaly schematizující varianty, předznamenávající budoucí budovatelskou poetiku. Byla to vesnická próza, dále próza soustřeďující se k nositelům socialistických myšlenek, k jejich názorovému formování v rámci různých sociálních prostředí (společenský, generační a rodinný román, rodová kronika, vývojový román) a část prózy s tématem protifašistického odboje.

Roli vzorového díla si v rámci děl s tématem protifašistického odboje získala povídková kniha JANA DRDY *Němá barikáda* (1946). Povídky vznikaly bezprostředně po skončení války a byly původně určeny pro publikaci v časopisech a novinách. Soubor v jedenašesti epizodách zachycuje český národní odboj počínaje demonstracemi 28. října 1939 přes výjevy z heydrichiády (sugestivně evokované například v povídce *Vyšší princip*) a různé podoby aktivního odporu až ke scénám z pražských barikád. Autor většinou uplatňuje jisté schematické typy postav (obyčejní lidé, jednoduché charaktery představené zpravidla několika málo výraznými rysy, popřípadě prostřednictvím typických rekvizit) i příběhů (navození situace, rozhodnutí k činu, čin). Drda ve vyprávění využívá na jedné straně téměř reportážního stylu s vypravěčem ustupujícím do pozadí, stylu hutného, odpsycho-logizovaného, soustředěného k věcnému záznamu dění; na druhé straně však sahá i k postupům spjatým s lidovou četbou a folklorem (zvýrazněná polarita dobra a zla – zde Čechů a Němců –, monumentalizace kladných a, karikaturní zkuslení záporných postav apod.). Vyhocené konfliktní situace jsou pro Drdu zárukou emocionální působivosti a patetického vyznění jednotlivých povídek. Hrdiny se Drdovy postavy vesměs stávají jakoby proti své vůli: čin má zpravidla podobu splnění samozřejmé lidské povinnosti, charakter a niterné přesvědčení nedovolí postavám nečinně přihlížet zlu.

Němá barikáda se stala nejen předmětem pozdějších metodických příruček, instruujících mládež o hrdinství českého lidu za okupace,

ale i modelem, na němž se tříbily postuláty socialistickorealistického umění v jejich dogmatické podobě (priorita ideologického aspektu, pojetí hrdiny, hrdinství, typičnosti a umělecké pravdivosti apod.). Jako latentní polemiku se schematičností *Němá barikáda* lze přitom vnímat první verzi románu Josefa Škvoreckého *Zbabělci*, která vznikala na přelomu let 1948–49.

Téma protifašistického odboje vstupovalo do tzv. okupačního a válečného románu, většinou však jako jedna ze složek širěji komponovaného obrazu protektorátního života. Mělo funkci spíše charakterologickou nebo víceméně sociálně typizační. Jako jádro syžetové výstavby, tj. jako sled událostí a dějů, jejichž nositelem nebo účastníkem se stává ústřední hrdina, se prosazovalo především v prozaických útvech menšího rozsahu (knihy JIŘÍHO KÖRBRA *Generál nepřichází*, 1946; FRANKA TETAURA *Křest ohněm*, 1947; JIŘÍHO MARKA *Muži jdou v tmě*, 1946, ad.).

Ve společenských románech vzniklých již z větší části po válce se projevila snaha o zapojení událostí tzv. velké historie do románové struktury. Vzájemné spojení obou rovin je ovšem většinou vnějškové a výsledný tvar osciluje mezi románem rodinným a společensko-politickým. Ideologizaci celkového pojetí se nevyhnula MARIE PUJMANOVÁ v románu *Hra s ohněm* (1948), ještě očividnější je autorská manipulace v rozsáhlém románu VOJTĚCHA MIXY *Smršť na čtrnáctém poledníku* (1948). Snaha konstruovat obraz života tak, aby odpovídal modelu společensky angažované literatury, jak ho prosazovala levicově orientovaná kritika, je patrná i v autobiograficky založené próze PAVLA BOJARA *Siné roky* (1947).

Téma
protifašistického
odboje

Společenský
román

DRAMA

Pro poválečný divadelní život bylo příznačné, že v jeho rámci probíhaly některé procesy dříve a rychleji než v jiných oblastech kultury. Divadlo (a vedle něj i film) bylo totiž považováno za důležitý nástroj spojující společnost, respektive za prostředek účinné výchovy „lidových mas“ v duchu nových idejí. Od konce druhé světové války do března 1948, kdy byl schválen nový divadelní zákon, se tak konstitovala výchozí podoba českého divadelnictví pro příštích čtyřicet let.

REVOLUČNÍ PROMĚNY DIVADELNÍHO PROVOZU

Téměř všechna česká stálá divadla, včetně jevišť uzavřených v průběhu roku 1944 a malých scén (*Větrník*), zahájila svůj provoz již v květnu 1945. Do českých rukou se navíc navrátilo *Stavovské divadlo* a z pražského Nového německého divadla se stalo *Divadlo 5. května*. České soubory vstoupily i do divadelních budov v Brně (*Divadlo na hradbách, Reduta*), v Karlových Varech, Olomouci, Opavě, Liberci, Mostě, Teplicích a Ústí nad Labem. Revoluční cestou byla obsazena divadla vnímaná jako symboly soukromého podnikání: Divadlo Anduly Sedláčkové se přeměnilo na *Divadlo revolučních gard* a Divadlo Vlasty Buriana na *Divadlo kolektivní tvorby*. Obraz divadelní Prahy byl brzy obohacen také o nové soubory generační, o divadla *Obratník, Disk* a původně amatérské pelhřimovské *Divadlo satiry*.

S kolaboranty se měly vypořádávat tzv. očistné komise. Jejich činnost se přitom z účelových důvodů zaměřila nejen na aktivní spolupracovníky s okupanty, ale i na některé prominentní osobnosti (dirigenta Václava Talicha) a na divadelníky vnímané jako zosobnění komerčního divadla a umění (mj. na herce Vlastu Buriana či Adinu Mandlovou).

Tento proces souvisel s tím, že v českém divadle již od konce války převládaly levicové postoje a rozhodující vliv na divadelní dění měli zastánci tzv. divadelní revoluce. Nově vznikající instituce – *Revoluční odborová rada divadelníků* a později ministerstvem školství a osvěty zřízená *Divadelní rada* – začaly prosazovat názor, že tvůrčí umělecký potenciál lze nejlépe uvolnit jeho vymaněním z područí soukromého vlastnictví a tím i z pout laciné komerční zábavy. Svobodnou tvorbu, limitovanou výhradně oprávněnými uměleckými a společenskými zájmy, potřebami a úkoly, měla podle nich zajistit socializace českého divadelnictví. Té mělo být dosaženo zásadní organizační přestavbou, přesněji řečeno přeměnou divadel na kolektivně spravované veřejné instituce.

Jedním z klíčových aktérů této konverze byl předválečný spolupracovník E. F. Buriana, architekt Miroslav Kouřil, který od sklonku války až do počátku padesátých let zastával řadu významných funkcí v orgánech ovlivňujících divadelní provoz i dramaturgii. Divadlo chápal jako součást národní kultury a prohlašoval je za veřejnou kulturní instituci, plnící především osvětové a výchovné poslání (které si ztotožnil s prosazováním politiky KSČ). V tom se ostatně shodoval s dalšími divadelníky, včetně umělecky respektovaných osobností meziválečné levicové avantgardy, jako byli režiséři E. F. Burian, Jindřich Honzl a Jiří Frejka.

Projekt reorganizace divadelní sítě profesionálních scén vypracovaný *Divadelní radou* v září 1945 stanovil, že provozovateli divadel mohou být pouze stát, armáda, Svaz české mládeže, družstva divadelníků, družstva návštěvníků a odbory, a počítal s rozšířením divadelní sítě z tradičních center (Praha, Brno, Plzeň) i na regiony. Divadla měla být rozčleněna na žánrově a typově specifikované soubory se zajištěným systémem hostování. S poukazem na to, že kvalitní divadlo by mělo být dostupné všem, byly zlikvidovány křehké společnosti a nahrazeny uměleckým souborem *Vesnického*

Socializace
českého
divadelnictví

Miroslav Kouřil
a jeho vnímání
divadla

Reorganizace
divadel

divadla, založeným v listopadu 1945 a zajíždějícím i na ty nejmenší scény.

Útok na lacinou komerční zábavu probíhal i na úrovni dramaturgie. Již v únoru 1946 byl ustaven *Distribuční sbor dramaturgů*, který na základě uměleckých a politických kritérií vypracoval seznamy „doporučených her“, jež upřednostňovaly především českou a světovou klasiku. Směřování k pojetí divadla jako „služby lidu“ (tj. jako k prostředku jeho výchovy) a vypracování jednotných dramaturgických zásad ovšem ještě automaticky neznamenalo konec sporů o pojetí divadelní práce. V prvním poválečném období stále ještě existovala široká škála rozmanitých inscenačních přístupů a tendencí.

Spory o pojetí divadelní práce

Jako klíčový se přitom jeví střet dvou koncepcí, které reprezentoval na jedné straně Jiří Frejka v *Městských divadlech pražských*, na straně druhé pak Jindřich Honzl v *Národním divadle* a ve *Studiu Národního divadla*. Frejka se svým programem básnického divadla vědomě navazoval na umělecké výboje meziválečné avantgardy, odmítal naivní a popisný realismus a kladl důraz nejen na divadlo metaforické a asociativní, ale i na kvalitu dramatických textů. Naproti tomu Jindřich Honzl od avantgardní poetiky vědomě ustupoval, neboť byl přesvědčen, že v nové době je potřeba vrátit se k realismu a divadlu všeobecně srozumitelnému pro každého, jež má být místem převýchovy herců, režisérů, dramatiků i celé společnosti.

DRAMATICKÉ REFLEXE VÁLKY

Jestliže již první dny a měsíce po květnu 1945 přinesly zásadní změnu organizace divadelního provozu, vlastní dramatické tvorby se tento pohyb k socializaci a zestátnění divadel zprvu významněji nedotkl. Až do druhé poloviny roku 1947 se na jeviště dostávala prakticky všechna nová dramata aspirující na uměleckou hodnotu. Bylo to dáno zejména nadvládou tématu války, které v tomto období ještě nemělo vyhoceně ideologický rozměr a spíše spojovalo než rozdělovalo.

Dominance tématu války

Toto nanejvýš aktuální téma bylo realizováno několika vzájemně se propojujícími způsoby. Prvním byla alegorizace, která se projevila

zejména v divadelních hrách vznikajících již za protektorátu, v nichž bylo tabuizované téma posunuto do jinotajné a symbolické roviny. Spontánního diváckého ohlasu dosáhly *Hrátky s čertem* JANA DRDY (1946; prem. Stavovské divadlo 1945). Zaujal humorný pohádkový příběh, stylizovaný jako lidová hra zdánlivě nezávazně relativizující ustálené představy o loupežnících, čertech, princeznách, andělech a božské spravedlnosti. Souboj o duši princezny mezi poctivým vysloužilým vojákem a peklem byl přitom vnímán nejen jako zápas o lidskou poctivost, ale také jako obraz vítězství nad temnými silami, ztotožňovanými v okamžiku prvního uvedení hry s Němci a protektorátním fašismem. Neméně podstatné v dobovém kontextu pak bylo, že *Hrátky s čertem* v pohádkové rovině odmítaly okázalou zbožnost a mytizovaly manuální práci jako prostředek potrestání a nápravy hříšníků. (K méně výrazným dramatickým podobenstvím patřila například alegorická komedie JOSEFA TOMANA o praotci Čechovi, pracovitosti Čechů a germánské dobytosti *Slovanské nebe*, 1949; prem. Stavovské divadlo 1948).

Jan Drda

Drama *Nenapravitelní* (1946), v němž JARMILA SVATÁ zpracovala zážitky vězňů z koncentračního tábora, ilustruje druhou možnost, jak prostřednictvím dramatu zachytit přežití hrůzy – využití dokumentárních svědectví. Tematická novost a věcnost podobných her byla přitom často kontaminována prvky tradiční dramatiky. Příkladem může být hra OTAKARA ČERNOCHA *Veliká zkouška* (1946; prem. Divadlo 5. května 1945), v níž je obraz násilí, revolučního terorismu a chaosu za španělské občanské války propojen s konvenčním romantickým příběhem o lásce milenců z nepřátelských táborů.

Jarmila Svatá

Otakar Černoch

Zdařilé spojení dramatické formy s dokumentárním pohledem na válečnou realitu naopak představuje hra *Oblak a valčík* (1948; prem. Stavovské divadlo 1947). Její autor, publicista FERDINAND PEROUTKA, se dramatickým konvencím a stereotypům vyhnul tím, že ji pojal jako sérii reportážních sond do světa vymezeného dvěma protipóly: utrpením zcela konkrétních lidí a zlem, jehož zosobněním jsou Němci. Volně řazené epizody dramatu bez ústředního hrdiny prezentují dvanáct všedních situací z válečné doby (příběh ženy, která marně chodí vyhlížet svého muže k věznicí a nadarmo obětuje svou čest na jeho záchranu, vzpouře Žida odmítajícího v koncentračním táboře zpívat protizidovské písně či omyl vězně, který odhaduje

Ferdinand Peroutka

den vlastní popravý podle vzrjících bot kněze, apod.). Dramatik přitom klade důraz na ironické vyznění point, které obnažují grotesknost nacistické moci i bezmocnost ovládaných; postihují tupost a krutost zvláde zbažené mravního korektivu, ale také lidský rozměr nepatetického hrdinství či naopak osobního selhání v mezním okamžiku.

Žena jako
fenomén
poválečné
dramatiky

Specifickým fenoménem české poválečné dramatiky byly ženské postavy, a to zejména v hrách, v nichž trpný úděl a statečnost, s níž ženy snášely a překonávaly svůj osud, utvářely protipól mužskému světu velkých gest, činů a omylů. Žánrově jde přitom o dosti širokou škálu her. OLGA SCHEINPFLUGOVÁ k ní přispěla tradiční měšťanskou konverzační hrou o stárnoucí ženě opuštěné manželem, jemuž obětovala celý svůj dosavadní život (*Guayana*, 1945; prem. Stavovské divadlo 1945) a alegorickým podobenstvím o ženě, jež dokázala svrhnout diktátora svým přesvědčením, že se setkala s Bohem (*Viděla jsem Boha*, 1945; prem. Vinohrady 1946). FRANTIŠEK NĚMEČEK pak vykreslil nelehký život dvou žen čelících plynoucímu času a posléze i válce (*Rukopis času*, 1945; prem. Vinohrady 1946).

Olga
heinpflugová

Silná postava ženy-matky se objevuje také v neuvedeném dramatu MILADY SOUČKOVÉ *Listopad* s podtitulem Slavnostní hra k 17. listopadu (in *Dramata a monology*, 2001). Toto realisticky stylizované drama (se symbolickou předehrou) rozvíjí příběh mladíka ze sešlé rodiny, vedoucího studentského spolku, který pod hrozbou německé převahy vyzývá ke spolupráci Čechů s Němci a dostává se tak do konfliktu s vlastenecky smýšlejícím okolím. Ironií dějin a v důsledku okupační zvláde se však i on stává jednou z obětí událostí ze 17. listopadu 1939.

Milada
Součková

Dusná atmosféra ženské komunity bez mužů, kteří odešli do války, určuje situační rámec hry *Vesnice žen* (rozmn. 1957; prem. Malá scéna Divadla 5. května 1945). Její autor, režisér ALFRÉD RADOK, v ní využil prvky baladické, symbolistní i expresionisticky vypjaté a vystavěl příběh, jehož ústřední postavou je vesnický outsider – listonoška, kterou msta a touha po uznání a moci přivedou až k udavačství a službě nepříteli. V konfrontaci se zrádkyní se morálně narušená komunita znovu sjednocuje a s dítětem, počatým a narozeným navzdory nepřízní času, nalézá i víru v člověka a lidství, v možnost vítězství nad zmarem.

Alfréd Radok

Obdobně pozitivní závěr má i psychologizující drama EMILA FRANTIŠKA BURIANA *Hráze mezi námi* (prem. D 47 1947) založené na tradičním syžetu ženy volící mezi dvěma muži, tedy mezi manželem, jenž byl prohlášen za mrtvého, ale nečekaně se z koncentračního tábora vrátil, a jeho přítelem, za kterého se mezitím vdala a s nímž čeká dítě. Hrdinčino závěrečné symbolické rozhodnutí nezůstat ani s jedním a začít sama zcela nový život zde téma války a okupace transformuje v téma boje za novou společnost a nového člověka, nepoznamenaného bolestmi a chybami minulosti.

Emil
František
Burian

Burian ovšem nebyl jediný, kdo na válku reagoval tak, že z lidí postižených její krutostí učinil představitele lidu usilujícího o sociálně spravedlivější společnost. Komunisticky orientovaným dramatikům totiž válečné téma poskytovalo dostatek příležitostí k jeho politizaci. Již v této době se tak rodil umělecky nepřilíš významný, nicméně po únoru 1948 hojně frekventovaný syžetový typ, založený na hrdinově výchově životem k tzv. společenskému uvědomění, k přihlášení se k idejím komunismu. Jednou z jeho prvních podob je příběh chlapce z dělnické rodiny, který se po zatčení rodičů dostane k partyzánům a formován válkou vyrůstá v uvědomělého člověka (OTA ŠAFRÁNEK: *Oni bez významování*, prem. Teplice 1948).

Politizace
válečného
tématu

HISTORICKÉ DRAMA

Jako vhodný žánr pro jinotajné a později i otevřené příměry k okupační realitě se ukázalo také historické drama, tedy žánr, jemuž je hledání významových analogií a paralel mezi přítomností a „světem někde jinde a jindy“ vlastní.

Takovým příměrem byla hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Vesnice Mladá* (1947; prem. Realistické divadlo 1946). Příběh z roku 1904, kdy jedina z vesnic musela na příkaz rakouských úřadů ustoupit vojenské střelnici, byl diváky vnímán jako obraz nedávné svévole okupantů, kteří za protektorátu ze stejného důvodu vystěhovali desítky vesnic v Posázaví. Okupační zvláde a násilí byly tématem hry EDMONDA KONRÁDA *Skřivan a smršť* (1946; prem. Stavovské divadlo 1946), jejíž

Miloslav
Stehlík

Edmond
Konrád

den vlastní popravky podle vzrjících bot kněze, apod.). Dramatik přitom klade důraz na ironické vyznění point, které obnažují grotesknost nacistické moci i bezmocnost ovládaných, postihují tupost a krutost zvláště zbavené mravního korektivu, ale také lidský rozměr nepatetického hrdinství či naopak osobního selhání v mezním okamžiku.

Žena jako fenomén poválečné dramatiky
Specifickým fenoménem české poválečné dramatiky byly ženské postavy, a to zejména v hrách, v nichž trpný úděl a statečnost, s níž ženy snášely a překonávaly svůj osud, utvářely protipól mužskému světu velkých gest, činů a omylů. Žánrově jde přitom o dosti širokou škálu her. OLGA SCHEINPFLUGOVÁ k ní přispěla tradiční měšťanskou konverzační hrou o stárnoucí ženě opuštěné manželé, jemuž obětovala celý svůj dosavadní život (*Guayana*, 1945; prem. Stavovské divadlo 1945) a alegorickým podobenstvím o ženě, jež dokázala svrhnout diktátora svým přesvědčením, že se setkala s Bohem (*Viděla jsem Boha*, 1945; prem. Vinohrady 1946). FRANTIŠEK NĚMEČEK pak vykreslil nelehký život dvou žen čelících plynoucímu času a posléze i válce (*Rukopis času*, 1945; prem. Vinohrady 1946).

Silná postava ženy-matky se objevuje také v neuvedeném dramatu MILADY SOUČKOVÉ *Listopad* s podtitulem Slavnostní hra k 17. listopadu (in *Dramata a monology*, 2001). Toto realisticky stylizované drama (se symbolickou předehrou) rozvíjí příběh mladíka ze selské rodiny, vedoucího studentského spolku, který pod hrozbou německé převahy vyzývá ke spolupráci Čechů s Němci a dostává se tak do konfliktu s vlastenecky smýšlejícím okolím. Ironií dějin a v důsledku okupační zvláště se však i on stává jednou z obětí událostí ze 17. listopadu 1939.

Dusná atmosféra ženské komunity bez mužů, kteří odešli do války, určuje situační rámec hry *Vesnice žen* (rozmn. 195?; prem. Malá scéna Divadla 5. května 1945). Její autor, režisér ALFRÉD RADOK, v ní využil prvky baladické, symbolistní i expresionisticky vypjaté a vystavěl příběh, jehož ústřední postavou je vesnický outsider – listonoška, kterou msta a touha po uznání a moci přivedou až k udavačství a službě nepříteli. V konfrontaci se zrádkyní se morálně narušená komunita znovu sjednocuje a s dítětem, počatým a narozeným navzdory nepříteli času, nalézá i víru v člověka a lidství, v možnost vítězství nad zmarem.

Obdobně pozitivní závěr má i psychologizující drama EMILA FRANTIŠKA BURIANA *Hráze mezi námi* (prem. D 47 1947) založené na tradičním syžetu ženy volící mezi dvěma muži, tedy mezi manželem, jenž byl prohlášen za mrtvého, ale nečekaně se z koncentračního tábora vrátil, a jeho přítelem, za kterého se mezitím vdala a s nímž čeká dítě. Hrdinčino závěrečné symbolické rozhodnutí nezůstat ani s jedním a začít sama zcela nový život zde téma války a okupace transformuje v téma boje za novou společnost a nového člověka, nepoznamenaného bolestmi a chybami minulosti.

Burian ovšem nebyl jediný, kdo na válku reagoval tak, že z lidí postižených její krutostí učinil představitele lidu usilujícího o sociálně spravedlivější společnost. Komunisticky orientovaným dramatikům totiž válečné téma poskytovalo dostatek příležitostí k jeho politizaci. Již v této době se tak rodil umělecky nepřilíš významný, nicméně po únoru 1948 hojně frekventovaný syžetový typ, založený na hrdinově výchově životem k tzv. společenskému uvědomění, k přihlášení se k idejím komunismu. Jednou z jeho prvních podob je příběh chlapce z dělnické rodiny, který se po zatčení rodičů dostane k partyzánům a formován válkou vyrůstá v uvědomělého člověka (OTA ŠAFRÁNEK: *Oni bez vyznamenání*, prem. Teplice 1948).

Emil
František
Burian

Politizace
válečného
tématu

HISTORICKÉ DRAMA

Jako vhodný žánr pro jinotajné a později i otevřené příměry k okupační realitě se ukázalo také historické drama, tedy žánr, jemuž je hledání významových analogií a paralel mezi přítomností a „světem někde jinde a jindy“ vlastní.

Takovým příměrem byla hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Vesnice Mladá* (1947; prem. Realistické divadlo 1946). Příběh z roku 1904, kdy jedna z vesnic musela na příkaz rakouských úřadů ustoupit vojenské střelnici, byl diváky vnímán jako obraz nedávné svévole okupantů, kteří za protektorátu ze stejného důvodu vystěhovali desítky vesnic v Posázaví. Okupační zvláště a násilí byly tématem hry EDMONDA KONRÁDA *Skřivan a smršť* (1946; prem. Stavovské divadlo 1946), jejíž

Miloslav
Stehlík
Edmond
Konrád

víceméně komediální zápletku autor vystavěl na střetu mezi svéhla-
vou a neovladatelnou herečkou vyznávající revoluční ideály a mezi
roajalisty, za jejichž dočasné převahy ovládly v průběhu francouzské
revoluce malé jihofrancouzské městečko teror a hrůza.

Postava
Jana Husa

Z historických osobností byl nejčastěji zpodobovanou postavou
Jan Hus, a to jak pro svou příslušnost k národní mytologii, tak také
proto, že mohl být interpretován jako spiritus agens husitského hnu-
tí, a tím pádem jako revolucionář předznamenávající přítomné sna-
hy. K takovému výkladu postavy středověkého kazatele se přiklonil
zejména JINDŘICH HONZL a jeho adaptace a režie Tylova *Jana Husa*
(1947; prem. Národní divadlo 1945). Paralelu o nemožnosti soužití
Čechů s Němci vedl ve hře o prvních dnech pražských Husových
studii (*Student Jan*, 1948) EDMOND KONRÁD; naopak obraz posled-
ních hodin Husova života se bez tradiční heroizace snažil podat OTA
ŠAFRÁNEK (*Červencová noc*, 1948; prem. Teplice 1947).

Drama
s revolučním
tématem

Spolu s tím, jak se ústředním tématem poválečného dramatu stále
více stávala sociální změna, objevovaly se hry s motivy lidového hnu-
tí, vzpoury, revoluce nebo předrevolučních situací, které v revoluci
musí dříve či později přerůst. MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL v drama-
tu *České jaro* (1948; prem. Stavovské divadlo 1948) oslavil význam
revolučního roku 1848 pro přítomnost, FRANK TETAUEK napsal hru
o vzpouře, kterou těsně před koncem první světové války zahájili češ-
tí a slovanští námořníci na rakousko-uherském křižníku, s názvem
Kotorští námořníci (prem. 1948, knižně s tit. *Vlajky v plamenech*,
1948).

Tematika
varovných
poselství

Z okruhu historických podobenství o ozdravné síle revoluce vý-
razně vybočovala dvojice her příslušníků předválečné spisovatelské
generace: *Penězokaz* FRANTIŠKA NĚMEČKA (1946; prem. Stavovské
divadlo 1946) a *Šťastlivec Sulla* FERDINANDA PEROUTKY. První pro-
střednictvím příběhu odehrávajícího se na Sicílii ve 13. století varo-
vala před sociálními utopiemi – zvláště pokud k prosazení velkých
ideálů používají falešných „peněz“, tedy podvodných slibů a iluzí.
Varovné poselství nesla i Peroutkova antická hra inspirovaná ob-
dobím, kdy v Římě střídavě uchvacovali moc Marius a Sulla, vůdci
antagonistických stran, reprezentujících autorovi levici a pravici.
Autor v ní ironicky vykreslil absurditu souboje, v němž se dobré
úmysly mění v nesmyslné vraždění nejen politických protivníků a ve

Ferdinand
Peroutka

všekorumpující diktaturu, a převzetí moci jedné strany druhou ne-
znamená vysvobození, ale je jen krokem k dalšímu teroru. Zároveň
však vyjádřil i naději, že moudrý politik dokáže z tohoto bludného
kruhu násilí vykonávaného ve jménu blaha lidu a státu vykročit. Její
uvedení, připravované v Národním divadle na konec února 1948,
bylo příznačně zakázáno (časopisecky hra vyšla v Divadelní revue
1991, č. 2).

POLITICKÁ SATIRA

Dramatičnost doby byla příležitostí pro politické divadlo tak, jak je
provozovalo Divadlo satiry, soubor s vlastním a nezaměnitelným je-
vištním rukopisem, inspirovaným na jedné straně poetikou a pevnou
režijní stylizací E. F. Buriana, na straně druhé pak – a to zejména –
poetikou intelektuální revue Voskovce a Wericha.

Divadlo
satiry

Osobitost a divácká přitažlivost levicového, prokomunistického
Divadla satiry spočívala především v kolektivním autorském herec-
tví, které nacházelo odpovídající formu ve stavebně volném pásmu,
skládajícím se z jednotlivých relativně samostatných výstupů a čísel:
písniček, dialogů či scének, přičemž důležitou roli vždy hrála herecká
improvizace, včetně okamžité reakce na události dne. Sjednocujícím
prvkem jednotlivých textů byla dadaistická hravost, drastická komi-
ka spojená s potřebou přímo, nezprostředkovaně se vyjadřovat ke
společenské realitě a vynášet nad ní hodnotící soud, ať již předmě-
tem satirického výsměchu byla realita okupační, nebo poválečná.

K proměňujícím se kolektivu Divadla satiry v průběhu času pa-
třili mimo jiné dramatik a dramaturg Zbyněk Vavřín, režisér Oldřich
Lipský, skladatel a klavírista Karel Harry Macourek, scénograf Josef
Svoboda, režisér Alfréd Radok, z herců Lubomír Lipský, Vlastimil
Brodský, Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Josef Hlinomaz či Mi-
roslav Horníček.

Původně amatérský pelhřimovský soubor přijel do Prahy v létě
1945 na několik pohostinských vystoupení, díky zájmu publika
však zde už zůstal a zprofesionalizoval se. Dne 13. srpna 1945 uvedl

Rozbitá trilogie obnovenou premiéru *Rozbité trilogie*, literárního kabaretu uspořádaného Zbyňkem Vavřínem a složeného ze tří částí: z kramářských písní (Předvčerejšek), ze série scének parodujících protektorátní rozhlas (Včerejšek) a ze sledu časových scének, písní a anekdot vysmívajících se poválečnému konjunkturalismu, chameleonství, kořistnictví či šmelinářství (Dnešek).

Satirické scénické pásmo Ideální formu pro vyjádření generačního životního pocitu našel soubor v revuálním pásmu spojujícím jednotlivé výstupy určitou rámcovou situací nebo syžetem. Na textu inscenací se zpravidla podílelo několik autorů. V případě prvního textu napsaného již pro Prahu to byli JOSEF KAINAR, VÁCLAV LACINA, ZBYNĚK VAVŘÍN a další. Revue *Cirkus Plechový* (1946; prem. 19. září 1945) byla stylizována jako cirkusové představení: v řadě groteskních čísel si satiricky vyrovnávala účet jak s německým fašismem a jeho přísluhovači, tak například s poválečnou byrokracií. Stejnou formu i tvůrčí metodu soubor zopakoval také v inscenaci *Zvláštní vydání* (1946; prem. 1946), spjaté s prostředím novinové redakce, nebo později ve volném a variabilním pásmu *Cabarett Trapas* (prem. 1947).

Politická orientace Divadla satiry Satirické zaměření divadla souznělo s většinovými dobovými náladami, vyjadřovalo tedy odpor k měšťákům a kořistníkům všeho druhu, nedůvěru k Západu a k západním politikům a naopak víru v Sovětský svaz a socialismus, jenž měl přinést pozitivní změnu. Toto myšlenkové pozadí určilo také zaměření politickosatirické revue *Ferda-sirky-zeměkoule aneb Všude dobře, doma nejhůř* (prem. 1947), jejímž hlavním hrdinou je typický český žvanil a lenoch, který před domácím budovatelským nadšením dává přednost cizím krajům. Tento pikareskní rámec poskytl souboru prostor pro satirické scénky pohrávající si s reáliemi a koloritem mnoha zemí všech kontinentů i pro závěrečný ideový soud: když se totiž hrdina po všech lapáličích opět vrátí domů a pokusí se parazitovat na úspěších Gottwaldovy dvouletky, je dělným lidem demaskován a jako reliktní minulosti za zvuků budovatelské písně zavřen (do koše na prádlo). Ze strachu z nové války a z atomové zbraně čerpala *Akce Aibiš* JOSEFA KAINARA (prem. 1946). Osu série skečů tvořil příběh o amerických kapitalistech, reprezentovaných postavami Teoretika, Žvatlala, Peněžníka, Gangstera a Šéfa reklamy, kteří za pomoci aibišovské energie a falešného proroka vydírají kontinent E. Jejich akce je však

zmařena, když se ukáže, že aibišovskou energií disponuje už i druhá strana.

Nejvýrazněji se mezi autory Divadla satiry prosadil VRATISLAV BLAŽEK. Ústřední postavou jeho první revue *Král nerad hovězí* (prem. 1947) je člověk, který se rozhodne čelit zlu pokusem realizovat myšlenku o blahobytu, jenž by zákonitě musel nastat po skončení všech válek; navzdory vlastním dobrým úmyslům však skončí jako diktátor odhodlaný prosadit mírové snahy třeba i násilím. Představení nahlíželo svět z perspektivy české hospody a hospodského politikaření a na jeho diváckém úspěchu se podílela zejména postava Vrchního, která předváděný děj vyprávěla a také – v autorském pojetí Miroslava Horníčka – glosovala.

Pokud členové divadla na čas podlehli iluzi, že prostor pro otevřené satirické myšlení zůstane zachován i po vítězné revoluci, pak události spjaté s uvedením Blažkovy hudební revue *Kde je Kuták?* (několikrát odložená premiéra proběhla 15. října 1948) je z tohoto omylu vyvedly. Jejím nosným tématem byla aktualizace mýtu o arše Noemově, symbolizující zde Československo plující po potopě za lepší budoucností. Tomu odpovídala i komika hry, která se vysmívala absurdním potížím při stavbě lodi, během plavby i při rozdělování úlovku; terčem satirického útoku přitom opět byli tradiční nepřátelé: establishment, žvanilové, maloměšťáci, byrokrati a byrokratické instituce a komise. Po revolučním převzetí moci se však obdobné nekontrolované výpady náhle jevily jako „málo konstruktivní“, neboť noví vládcí si rychle uvědomili, že nevázaná satira může zpochybňovat také jejich schopnost správně řídit společnost. To vedlo k zákazu hry a k zahájení kroků vedoucích posléze až k úplné likvidaci divadla. Příběh Divadla satiry tak byl v letech 1945–49 příkladem aktivity, která se spontánně dala do služeb revoluce, aby po jejím vítězství byla zavržena právě pro ty vlastnosti, které původně byly vítány.

Před svým koncem však toto divadlo přineslo ještě jeden historicky významný text: hru *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou* (časopisecky in Divadelní revue 1989; prem. Nové divadlo satiry 16. února 1949), kterou lze považovat za první české absurdní drama. JOSEF KAINAR v ní přiznaně navázal na Alfreda Jarryho a vykreslil uzurpátora, který je schopen přisvojit si jakoukoli společenskou a lidskou hodnotu a prostřednictvím slovní a myšlenkové demagogie ji obrátit proti ní

Vratislav
Blažek

Kde je
Kuták?

Likvidace
Divadla satiry

První pokus
o absurdní
drama

samé. Inscenace této hry se však v danou chvíli nepotkala ani s kritikou, ani s obecností.

NA CESTĚ K BUDOVATELSKÉMU DRAMATU

Poúnorový zánik Divadla satiry má však i svůj širší kontext. Levicově orientovaná dramatika totiž v prvních poválečných letech provedla zásadní formální a hodnotový obrat, a zatímco v meziválečném období se její představa společenské revoluce přímo spojovala s potřebou revoluce umělecké, tedy s preferencí dramatiky asociativní, hravé a nezávazné, která by metafoře dávala přednost před tématem, divadlu před textem a pocitům a emocím před přímým slovním vyjádřením, po válce začínalo být asociativní pojetí dramatu vnímáno jako nepřijatelné.

V atmosféře revolučního dění teoretici, divadelní tvůrci, ale i diváci uvěřili, že nového člověka a nové umění nelze hledat prostřednictvím autonomních básnických slov a obrazů, neboť tam, kde je nutné přestat snít a začít aktivně měnit realitu k lepšímu, je také nezbytné vzdát se vlastní subjektivity a vrátit se k tradičnějším formám. Realistickou metodu tak určili za optimální způsob, jak objevit a podpořit to nové, co ve společnosti vzniká, zvláště když se takovéto umělecky pravdivé zobrazení reality může spolehlivě opřít o marxisticko-leninské pojetí dějin jako boje mezi společenskými třídami, respektive o aktuální politická stanoviska a rozhodnutí KSČ.

Tvorba snažící se vyhovět těmto postulátům byla již před únorem 1948 poměrně početná, nicméně umělecky nepřesvědčivá, neboť tvarově zpravidla balancovala mezi konvenční dramatikou a snahou věrohodně ilustrovat aktuální politické teze. To je také případ již první z těchto her, „reportážní komedie“ ZDEŇKA BLÁHY *Hodí se žít* (1947; prem. Realistické divadlo 1947). Typově se jednalo o konverzační hru s motivem nerovné lásky, ovšem s tím, že tento tradiční dramatický motiv byl posunut do třídní polohy. Měšťáci a zlatá mládež tu jsou – v protikladu k představitelům vitální a pozitivně naladěné mládeže dělnické, kteří mají jasný cíl a jsou předurčení

stát se spolutvůrci budoucnosti – vylíčení jako degenerovaná třída, dějinami odsouzená k zániku.

Na půdorysu tradičního dramatu o morálním rozvratu měšťanské rodiny je vystavěna hra JAROSLAVA KLÍMY *Na dosah ruky* (1948; prem. Realistické divadlo 1948). Autor v ní však zároveň tematizoval poválečný nedostatek bytů a uhlí, ale i revoluční způsob řešení tohoto problému: tím mělo být dobrovolné přerozdělení majetku mezi bohatými a dělníky a kriminalizace těch, kteří tomu chtějí zabránit. Nositelem nápravy je zde voják, který po návratu z války převezme rodinnou firmu, změní ji v družstvo a nabídne dělníkům, aby s ním bydleli v rodinné vile. Spravedlivá redistribuce uhlí je předmětem konfliktu rovněž v agitce ZDEŇKA BLÁHY *Kdo s koho?* (1948). Ve hře uvedené divadlem D 48 měsíc po únoru 1948 (24. 3.) ovšem už nejde „pouze“ o jeho spravedlivý prodej, ale majiteli domu, který má v důsledku krachu své dílny nadbytečné zásoby uhlí, je tento přebytek dělníckými nájemníky domu rovnou vyvlastněn.

Porovnáním titulů jmenovaných her s daty jejich uvádění lze získat představu o logice probíhající revoluce. Nepřekvapí proto, že na tituly *Hodí se žít*, *Na dosah ruky* a *Kdo s koho?* kontinuálně navázala hra *Bez starostí* (1948). Drama MIROSLAVA KROHA bylo v Burianově D 48 poprvé uvedeno 5. května 1948, tedy v den oslav třetího výročí Pražského povstání, a tomuto účelu plně odpovídalo: v sérii scén rekapitulovalo politický vývoj malého města „od Května k Únoru“. Napsáno bylo se sebejistotou vítěze účtujícího s poraženými nepřáteli (kšeftující obchodníček, zpátečnický středoškolský profesor, bezcharakterní reakcionáři v armádě a v policii, zrádci, kteří dříve kolaborovali s Němci a nyní slouží Američanům), proti nimž autor postavil lidi poctivé: mladého dělníka, bývalého koncentračníka, ženu v domácnosti, prodavačku zastřelenou za povstání při vztyčování rudého praporu, zkrátka všechny, kdo prošli „přirozeným“ vývojem od vlastenectví k víře v komunismus.

Dramatická tvorba směřující k budovatelské poetice měla rozměr plakátové agitky, podřízené zúženému vidění světa, a jako taková nenaplňovala ani požadavky svých tvůrců a posuzovatelů. Přesto však jimi byla přijímána jako cesta správným směrem, která měla ty pravé hodnoty přinést teprve v budoucnosti.

Dramatika
v souladu
s marxisticko-
leninskými
tezemi

Cesta
k budovatelskému
dramatu

Formální
a hodnotový
obrat levicové
dramatiky

Formování
„nového“
umění pomocí
realistické
metody

Pokusy
o ilustraci
aktuálních
politických tezí

1948-1958

LITERÁRNÍ ŽIVOT

Únorovým převratem roku 1948 komunistická strana úspěšně završila tříletou snahu o uchopení politické moci a nastolení své nadvlády nad celou československou společností. Rychle budovaný totalitní politický systém, který stále zjevněji přejímal zkušenosti sovětské praxe, zásadním způsobem ovlivnil i kulturní život. Poválečné tendence k centralizaci a plánovitému řízení se v nových podmínkách plně uplatnily a nabyly až hypertrofované podoby, a to i v porovnání se situací v ostatních státech vznikajícího sovětského bloku. Opravdu svobodná umělecká tvorba a nezávislé tvůrčí myšlení se ocitaly již svou podstatou v rozporu s totalitním režimem a v nových politických podmínkách nalézaly uplatnění jen velmi obtížně.

PRVNÍ REPRESÉ A EMIGRACE

Záhy po únorovém převratu komunisté eliminovali vliv skutečných i potenciálních odpůrců. Politicky motivované čistky, prováděné akčními výbory, zasáhly všechny oblasti života. Spontánní počínání bylo legitimizováno zpětně, zákonem z 21. července 1948. „Ideologická očista“ v literární sféře byla doprovázena dramatickým poklesem počtu spisovatelských a kulturních organizací, jež byly rozpuštěny nebo podřízeny Syndikátu českých spisovatelů.

Myšlenka koexistence různých názorových proudů mizela v ne- návratnu. Obtížně se s ní loučili rovněž spisovatelé mladé generace,

Akční výbory
a „ideologická
očista“

Konference
mladých
spisovatelů

kteří od roku 1947 usilovali o ustavení Klubu mladých spisovatelů pod patronací Syndikátu českých spisovatelů. Tuto myšlenku původně podporovala i komunistická strana, slibující si od jeho realizace rozšíření svého ideového vlivu. Dlouho připravovaná *Konference mladých spisovatelů*, kterou organizoval Kamil Bednář s Jindřichem Chaloupeckým, se však uskutečnila v dobříšském zámku až po převratu, 13.-17. března 1948.

Přestože prakticky všichni účastníci setkání vyhlašovali své ztotožnění se socialistickou orientací kultury, jednotlivá vystoupení opakovaně odkrývala jejich různá pojetí stěžejního tématu setkání, kterým byla svoboda v literatuře. A třebaže se proti požadavku „absolutní svobody umělcovy“ (zdůrazňovaném například Jiřím Kolářem) a „pravdě svobodné za všech okolností“ v diskusi prosazovaly i různé varianty názoru o potřebě uznat nutnost „omezení svobody v době ohrožení socialismu“ (Jiří Hájek, Jan Štern, Jindřich Chaloupecký), komunisté nemohli být s průběhem jednání spokojeni.

Vedení Syndikátu českých spisovatelů proto nepřijalo vlídně ani ustavení *Klubu mladých spisovatelů* 1. dubna 1948, byť byl za jeho místopředsedu zvolen předseda Syndikátu Jan Drda. S argumentem, že pro tvorbu spisovatelů všech generací skýtají dostatečný prostor existující periodika, zvláště Svobodné noviny, se postavilo i proti vydávání připravovaného časopisu Únor. Klub byl tak spojen s odborem začínajících spisovatelů-členů Syndikátu a donucen změnit svou náplň. Dobříšská konference a pokusy o zřízení Klubu mladých spisovatelů tak znamenaly na dlouhý čas tečku za relativně svobodnou a veřejnou výměnou názorů mezi českými literáty.

Klub mladých
spisovatelů

Nezávislé myšlení argumentující svobodou slova nastupující komunistický režim znepokojovalo. Mezi první instituce, proti nimž směřovaly tvrdé represe, proto patřily vysoké školy. Výměna jejich vedení, odvolání řady učitelů a vyloučení mnoha studentů proběhlo již v letním semestru roku 1948. Pronásledování odlišně smýšlejících bylo uplatňováno jako politická směrnice, jež vyvolávala obavy z dalšího vývoje a umocňovala vlnu emigrace příslušníků kulturní elity. V prvním půlroce po komunistickém převratu opustilo Československo asi 8 000 osob. Emigraci přitom československé sdělovací prostředky i uměle vytvářené podpisové kampaně

První vlna
emigrace

odsuzovaly jako vlastizrada a prohlašovaly ji za přechod do tábora „reakčních mocností“.

V březnu požádal o politický azyl ve Velké Británii, kam byl vyslán Syndikátem českých spisovatelů, Ivan Blatný, v dubnu odešli do exilu Ferdinand Peroutka a František Kovárna. V témže měsíci rezignovala na funkci kulturního ataše v New Yorku Milada Součková, která se do Československa již nevrátila. Úřad legačního tajemníka v Norsku složil Egon Hostovský, jenž se také rozhodl zůstat v exilu. V květnu emigroval herec Jiří Voskovec, který se rozhodl žít ve Spojených státech, v srpnu si zvolil Francii za nový domov Jan Čep, do Kanady se uchýlil prozaik a novinář Zdeněk Němeček. Svě mise u OSN se vzdal a v New Yorku zůstal Ladislav Radimský (publikující pod pseudonymem Petr Den), z Londýna se nevrátil redaktor BBC a básník Ivan Jelínek. V zahraničí hledali uplatnění též Pavel Tigrid, přispěvatel Kritického měsíčníku komparatista Jiří Pistorius, Mukařovského asistent Jiří Veltruský a germanista Antonín Hrubý.

V exilu se pozvolna začal formovat nezávislý český literární život. V roce 1951 zahájila pravidelné vysílání do Československa rozhlasová stanice *Svobodná Evropa* (Radio Free Europe, RFE), prvním ředitelem československého vysílání byl v New Yorku Ferdinand Peroutka, početnější redakce působila v Mnichově zprvu pod vedením Pavla Tigrida, později Julia Firta. V kulturní redakci stanice pracovali v tomto období například Jan Čep, Zdeněk Lederer, Egon Hostovský a další. České knihy vycházely v exilu už od osmačtyřicátého roku, v soudobé produkci však zřetelně převažovala politická publicistika. Podobně mezi exilovými periodiky dominovaly politické a stranické časopisy a bulletiny, řada z nich však měla alespoň nepravidelnou kulturní rubriku (např. revue *Skutečnost*). Zpočátku byly umělecké aktivity spíše ojedinělé, až v průběhu let začaly vznikat první edice i první kulturní časopisy (např. *Stopa*, *Hlas domova*, *Nový život* a zejména *Skližeň s edicí Skližeň svobodné tvorby*). Vyskytly se i snahy exilový kulturní život organizovat (*Česká kulturní rada v exilu*, jež vznikla z iniciativy jmenovců Antonína Vlacha a Roberta Vlacha).

Kulturní život
v exilu

SJEZD NÁRODNÍ KULTURY A PRÁVNÍ ZAKOTVENÍ POLITICKÝCH ZMĚN

Kulturní život
v područí nových
zákonů

Po prvním upevnění komunistických pozic v kultuře a školství následovaly další, tentokrát právně podložené kroky. Urychlovaly a prohlubovaly proces centralizace, jehož nezastřeným cílem bylo usměrňování života společnosti v zájmu nové politické moci. Kulturního života se dotýkalo hned několik zákonů: zákon o jednotné škole, který byl přijat již 21. dubna 1948, umožnil politický dohled nad školami i pojetí výchovy a vzdělání v marxisticko-leninském duchu. Podobně legislativa upravila fungování divadel a kulturních podniků. Dne 13. dubna byl vládním nařízením ustaven Československý státní film jako státní podnik; uzákoněno bylo rovněž postátnění rozhlasu a jeho sloučení v jedinou celorepublikovou instituci. Schůze Národního shromáždění 5. května pak rozhodla o znárodnění polygrafického průmyslu, což umožnilo zosťvený dohled nad publikacemi a dalšími tiskovinami. Hned následujícího dne byla přijata nová podoba zákona o národních umělcích, jejichž požitky se měly nově odvíjet podle jejich ideologických postojů. Všechny tyto normy vytvářely právní rámec režimu, který svou moc začal záhy budovat na principech porušování práva a na programu masové nezákonnosti.

Ačkoli kulturní oblast netvořila ani po 25. únoru 1948 názorový monolit, výrazně v ní převažovaly snahy vyjádřit lojalitu komunistickému režimu. Výsledkem tohoto úsilí byl *Sjezd národní kultury*. Přípravu sjezdu doprovázela rozsáhlá tisková kampaň. I z nánosů proklamativních frází vyvstával hlavní cíl: směsící slibů a výhrůžek přimět tvůrčí inteligenci ke spolupráci s komunistickou mocí a získat tak váhající vrstvy společnosti.

Sjezd národní
kultury

Sjezd národní kultury, uspořádaný ve dnech 10. a 11. dubna 1948 ve velkém sále Lucerny pod předsednictvím Jana Drdy, opravdu vyzněl jako manifestační hold kulturní obce únorovému převratu. Vedle zdravic předsedy vlády Antonína Zápotockého, zástupců jednotlivých institucí a zahraničních delegátů (Todor Pavlov, Tristan Tzara, Louis Aragon a Berngt Gunnas) byly předneseny klíčové projevy vymezující závazné linie československého uměleckého života. Ministr informací Václav Kopecký se ve své řeči odvolával na

připravovanou ústavu zaručující „svobodu tvůrčí duševní činnosti“ (včetně vědeckého bádání a uměleckých projevů) všem, kteří neporušují zákon. Jeho argumentace však zpochybňovala samo pojetí zákonnosti podřízené zájmům pracujícího lidu, tedy ve skutečnosti zájmům komunistické strany.

Václav Řezáč jako představitel Syndikátu českých spisovatelů aktualizoval tradiční obrozenský apel na sepětí umělce s národem, ovšem v jiných historických a ideologických souvislostech. Pojem lidovosti a odpovědnosti tvůrce za své dílo se zřetelem k převratné přítomnosti akcentovali též Ladislav Štoll a Zdeněk Nejedlý, jejichž projevy jasně stanovily, jaké umění lze považovat za „lidové“ a jaké za „formalistické“. Štollův zřetelný odsudek modernismu a avantgardismu anticipoval vyhocená tažení nejen proti uměleckým směrům, ale i proti jednotlivým autorům a dílům.

Účastníci sjezdu se v rezoluci podle očekávání přihlásili „k národnímu celku, vedenému obrozenou Národní frontou“ a projevili souhlas s jednotnou kandidátkou Národní fronty pro volby do Národního shromáždění. Zároveň vznesli požadavky na zřízení dalších centrálních kulturních i vědeckých institucí. Vedle ustavení Státní rady pro umění a Státní rady pro vědu navrhl sjezd reorganizaci vědeckých institucí (tj. České akademie věd a umění, resp. Královské české společnosti nauk), založení Národní galerie, podporu kulturních aktivit na úrovni připravovaných krajů, reformu vysokých škol s důrazem na fakulty v krajských městech a postátnění divadel v Brně, Ostravě a Liberci.

Záměry a předpoklady komunistických politiků se záhy naplnily. Při parlamentních volbách 30. května 1948 hlasovalo téměř 90 procent voličů pro jednotnou a jedinou kandidátní listinu, na níž 70 procent míst zaujali komunisté. Byl to důkaz toho, že se převážná část společnosti buď dala zlákat sliby a sympatizovala s linií KSČ, anebo podlehla zastrašování. Agitace proti způsobu voleb byla totiž kvalifikována jako trestný čin.

Následná abdikace prezidenta Edvarda Beneše, jenž tak vyjádřil svůj nesouhlas s poměry, a volba Klementa Gottwalda československým prezidentem dovršily politicko-mocenský převrat. Gottwald okamžitě po svém zvolení dne 14. června podepsal a uvedl v platnost novou ústavu schválenou parlamentem již 9. května. Československá

Dovršení
mocenského
převratu

republika v ní byla charakterizována jako lidovědemokratický stát, což v dobové marxisticko-leninské terminologii znamenalo předstupeň socialistického systému. Vrcholný zákon právně stvrdil převzetí moci Komunistickou stranou Československa a předurčil osudy státu na čtyři desetiletí.

PROMĚNA SPOLEČENSKÉHO A KULTURNÍHO ŽIVOTA

Po volebním upevnění mocenského monopolu mohla KSČ začít plně prosazovat své představy o změně společenského uspořádání. Mimořádně významnou roli sehrál v poúnorovém vývoji vytrvalý sovětský tlak, pod jehož náporom vypracoval Ústřední výbor KSČ již v listopadu 1948 novou politickou linii – program výstavby socialismu, založený na preferování těžkého průmyslu, kolektivizaci zemědělství, likvidaci drobných podnikatelů a kulturní revoluci v duchu marxismu-leninismu jako jediné přípustné ideologie.

Ve snaze co nejrychleji donutit společnost k přijetí své linie akceptovala KSČ Stalínovu teorii o zostřování třídního boje, podle níž se poražené třídy a vrstvy nesmířily s nastalou situací a všemožně, i s použitím teroru, usilují za pomoci západních imperialistů zvrátit poměry. Tato ideologická šablona, zrcadlící a zároveň umocňující vyostřené mezinárodní klima v počátku studené války, umožňovala prohlásit za nepřítel jakoukoli nepohodlnou skupinu lidí či jednotlivce. Masová nezákonnost nalezla v Československu svůj výraz v dlouhé sérii procesů, v žalářování tisíců nevinných a v popravách desítek nekomunistů i komunistů.

Úsilí KSČ o plnou kontrolu veřejného dění se přirozeně promítlo i do společenské a kulturní sféry, již komunističtí funkcionáři přisuzovali prvořadý ideologický význam. V umělecké oblasti se přislovnými staly útoky proti formalismu (pod tento pojem se daly zahrnout všechny modernistické tendence včetně surrealismu, experimentální hudby a jazzu), čímž se komunismus stalinského typu

zřikal tradičně levicově zaměřené avantgardy, jejíž uvolněnost, hravost a nezávaznost se neslučovaly s prosazovanou normou. Zcela programově se uplatňoval návrat k folkloru.

V druhé polovině roku 1948 opustila komunistická strana definitivně dosavadní taktiku a netajila se tím, že umění chápe především jako politickovýchovnou aktivitu, jejímž smyslem je získávat společnost pro výstavbu socialismu a přesvědčovat ji o správnosti nastoupené cesty. Silně zúžené pojetí umění, které bylo povinno zachovávat loajalitu vládnoucímu režimu, ilustrovat platnost pouček marxismu-leninismu a respektovat zásady socialistického realismu, postavilo nepřekročitelné mantinely jakékoli jiné tvorbě, pokud usilovala o zveřejnění. V případech opuštění vymezeného prostoru hrozilo autorům umlčení, nebo dokonce vězení. Spisy nevyhovujících spisovatelů mizely z edičních plánů, knihkupectví i z knihoven a končily ve stoupě (celkový počet zlikvidovaných svazků se odhaduje na zhruba 27 000 000), soukromá a družstevní nakladatelství byla znárodněna či zrušena, totéž se týkalo tiskáren. Celá česká literatura se rozpadla do tří proudů: oficiálního, ineditního a exilového.

Roku 1953 pak byla zřízena Hlavní správa tiskového dohledu, s níž byla do českého tisku, včetně literárního, zavedena regulérní předběžná cenzura. V průběhu několika let se fungování cenzurních mechanismů stabilizovalo. Politická moc tak mohla v úplnosti kontrolovat publikační činnost, a to včetně novinové a časopisecké.

VZNIK SVAZU ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ A JEHO POČÁTEČNÍ AKTIVITY

Proměna kulturního a společenského života vedla i k zásadní transformaci existujících uměleckých sdružení. Komunistická strana začala podle sovětského vzoru zřizovat tvůrčí umělecké svazy jako výběrové a ideově pevné organizace, zatímco starší spolky, spjaté svou genezí s tradičním demokratickým systémem, byly předurčeny k zániku či k živoření. Nově zakládané umělecké svazy plnily

Propagan-
distické
a agitační
chápání
umění

Zásahy proti
literatuře,
spisovatelům
a naklada-
telstvím

Cenzura

v období socialismu stalinského typu hlavně roli zprostředkovatelů a vykonavatelů politických usnesení.

Proměny uměleckých organizací a Syndikátu českých spisovatelů Syndikát českých spisovatelů záhy absorboval většinu ostatních českých spisovatelských organizací. Jedinou samostatnou organizací zůstalo České centrum PEN klubu, ale i pro ně znamenal rok 1948 jednoznačně podřízením vítěznému kulturněpolitickému trendu a téměř úplné zmrazení činnosti. Od poloviny března 1948 bylo připravováno spojení Syndikátu se Spolkem slovenských spisovatelů, respektive přeměna těchto sdružení v jedinou, kompaktní celostátní instituci podle sovětského vzoru. Jako nástroj zásadní přeměny posloužily prověrky členské základny, zdůvodňované úsilím o dosažení vyšší umělecké kvality. Ze členů Syndikátu byla převedena do nové organizace zhruba šestina osob, rozdělených podle „kvality“ na řádné členy a kandidáty. Neproověření autoři mohli na základě zásadních změn ve své tvůrčí činnosti, čímž se rozuměl příklon k oficiální politické linii a proklamativní přihlášení se k metodě socialistického realismu, podstoupit nové přijímací řízení.

Ustavění Svazu československých spisovatelů Ustavující sjezd *Svazu československých spisovatelů*, nazvaný v tisku „sněmováním inženýrů lidských duší“, proběhl ve dnech 4.–6. března 1949. Jeho jednání se neslo ve znamení literatury jako výsostného politika, spisovatele pak charakterizovalo jako ideologického činitele a vychovatele širokých lidových mas. V porovnání se Sjezdem národní kultury došlo k výraznému posunu. Za jedinou a závaznou tvůrčí metodu byl prohlášen socialistický realismus, chápaný v projevu předsedy Svazu Jana Drdy jako demokratický protiklad „teroru modernismu“. Socialistický realismus byl účastníkům rokování prezentován jako směr, který vychází ze sepětí umělců s pracovním úsilím v hospodářské oblasti a zároveň předpokládá podřízením tvůrčího subjektu vyšším kolektivním zájmům (tj. budování socialismu) i umělcovu osobní ideovou a politickou angažovanost.

Nové úkoly spisovatele Spisovatelům bylo doporučováno, aby v optimistickém duchu zobrazovali budovatelské úsilí a své náměty čerpali z výrobního prostředí, z továren, dílen, dolů, staveb hutí a přehrad i z vesnice, kde se na základě zákona o jednotných zemědělských družstvech rozbíhala první etapa kolektivizace. Tím však požadavky nekončily. Předseda vlády Antonín Zápotocký flumočil ve svém vystoupení názor, že tvůrce, „má-li k lidu mluvit, musí se s lidem sžít, k němu

se přiblížit“; spisovatelé proto měli pobývat na jednotlivých pracovištích, aby důvěrně poznali prostředí svých budoucích próz či dramát a aby zde zároveň vyhledávali umělecké tvůrce z řad mladých dělníků a rolníků.

Jedním ze čtyř hlavních úkolů nového Svazu bylo „seznamovat spisovatele s učením marxismu-leninismu“. Na Dobříši tak proběhla první vlna politického školení, jímž měli projít všichni členové Svazu. Svaz vynakládal značné částky na stipendia pro autory, kteří se zúčastnili tzv. hornické akce, výjezdů do Škodovky, Zbrojovky i dalších závodů preferovaného těžkého průmyslu, ale také do právě založených jednotných zemědělských družstev, státních statků, staveb zemědělských podniků i pionýrských táborů. Postupem doby se pobyty ve výrobě ukázaly jako nepříliš produktivní, z rozsáhlé hornické akce nezvešlo ani tolik schválených příspěvků, aby zaplnily tematický sborníček. Sami spisovatelé přijímali seznámení s budovatelským prostředím spíše jako nepříjemné úlitby Svazu. S poněkud větším ohlasem se setkaly kulturní patronáty na venkově, které měly vedle šíření osvěty podpořit kolektivizaci a socializaci vesnice, tradičně nedůvěřivé vůči komunistům i radikálním řešením.

Posláním Svazu československých spisovatelů bylo rovněž „vyhledávat a vychovávat nové spisovatele z dělníků, zemědělců i ostatních pracujících vrstev soustavným podporováním literární tvořivosti v nejširších řadách pracujícího lidu“. Jedním z prvních projevů této tendence byl „dar“ IX. sjezdu KSČ, sborník První směna, sestavený z básní, které redakci Rudého práva posílali jeho čtenáři „z řad dělníků a pracujících“. Svaz pak bezprostředně po svém sjezdu v květnu 1949 vypsal ve spolupráci s ministerstvem informací soutěž Pracující se hlásí do literatury. Ta hodlala na základě došlých textů s náměty budování republiky nalézat nové tvůrce především ve výrobě. Porota konstatovala, že nábor talentů neprobíhá vhodným způsobem, neboť ze 750 účastníků soutěže bylo nanejvýš třicet hodných zájmu a další péče.

Politickovychovná funkce umění nacházela uplatnění v rozličných soutěžích i dalších propagandistických aktivitách (např. Pracující do literatury, Soutěž tvořivosti mládeže, Fučíkův odznak). Okruh titulů, zpřístupňovaných v masovém nákladu a cenově snadno dosažitelných, byl pevně určen. Dobový kult Julia Fučíka, z něhož pouónorový

Politická školení, patronáty a stipendia spisovatelů

Výchova dělnických spisovatelů

Fučíkův odznak a další kulturní kampaně

režim učinil čítankový vzor bojovného a hrdinného komunisty, se promítl do seznamu děl potřebných k získání Fučíkova odznaku zařazením Reportáže psané na oprátce a souboru reportáží V zemi, kde zítra již znamená včera. Nechyběly zde práce Ivana Olbrachta (Anna proletářka), Marie Majerové (Siréna), z poezie pak Bezručovy Slezské písně, výbory Wolker pracujícím a básně S. K. Neumanna pod názvem A hrdý buď!. Nezapomínalo se na českou klasiku (Nerudovy Zpěvy páteční) a pochopitelně ani na autory sovětské (Mladá garda Alexandra Fadějeva, Příběh opravdového člověka od Borise Polevého a Jak se kalila ocel Nikolaje Ostrovského). Oceňování byli vybraní klasici českého umění 19. století, jejichž odkaz byl aktualizován v literatuře, divadle, výtvarném umění i filmu.

Hlavní kulturní kampaní tohoto typu byla tzv. jiráskovská akce, již na podnět Zdeňka Nejedlého vyhlásil na konci roku 1948 prezident Gottwald. V jejím rámci bylo soustavně popularizováno spisovatelovo dílo: mimojiné byl vydán dvaatřicetisvazkový výbor z Jiráskova díla a v pražském letohrádku Hvězda zřízeno muzeum českých dějin, které neslo jméno Aloise Jiráska. Faktickým cílem kampaně přitom bylo přehodnotit české kulturní dědictví a propojit doposud převažující vnímání českých dějin s jejich komunistickou interpretací.

NAKLADATELSTVÍ A PERIODIKA

Na základě zákonů o znárodnění byl z dosavadních nakladatelských domů podle sovětského vzoru vybudován systém státních nakladatelství, z nichž každé mělo svou jasně určenou specializaci. Pilířem vydávání beletristické produkce se staly především dva nově založené podniky. Dominantní postavení ve vztahu k umělecké literatuře získalo nakladatelství *Československý spisovatel*, jež bylo řízeno Svazem československých spisovatelů. Vzniklo v říjnu 1949 sloučením nakladatelství Fr. Borový a několika dalších firem. Monopol na vydávání dětské literatury byl přidělen *Státnímu nakladatelství dětské knihy*.

Právo vydávat – vedle politické a odborné produkce – také beletrii (s vágním vymezením „podle svého zaměření“) obdržely rovněž další

organizace Národní fronty. Komunistická strana tak měla nakladatelství *Svoboda*, strana socialistická *Melantrich*, strana lidová *Vyšehrad*, Revoluční odborové hnutí *Práci*, Československý svaz mládeže *Mladou frontu*, Jednotný svaz zemědělských družstev *Brázdu*, Svaz československo-sovětského přátelství *Svět sovětů*, Svaz bojovníků za svobodu *Mír*, ministerstvo národní obrany *Naše vojsko* a Slovanský výbor *Slovanské nakladatelství*.

Svá nakladatelství zprvu měly též umělecké organizace jako Svaz československých hudebních skladatelů (*Hudební matice*) a Svaz československých výtvarných umělců (*Tvar*). Obě konkurovala ve svých oblastech *Orbisu*, řízenému ministerstvem informací a pověřenému i vydáváním propagační literatury, pohlednic a reprezentační beletristické edice Národní knihovna. Pro literaturu teatrologickou, včetně edic divadelních her, bylo zřízeno nakladatelství *Umění lidu*, transformované roku 1951 v nakladatelství *Osvěta*, spadající rovněž pod ministerstvo informací.

Organizační opatření, jež umožnila centralizaci a následnou kontrolu tisku, se ubírala dvěma směry. Nejprve došlo k zastavení, respektive radikální přeměně periodik vycházejících před 25. únorem 1948 a názorově nesouznějících s komunistickou linií (*Svobodný zítřek*, *Lidová demokracie*, *Vývoj*, *Obzory*, *Dnešek*, *Středoškolák*; z literárních časopisů pak *Kritický měsíčník*, *Akord*, *Archa*, *Vyšehrad*, *Listy*, *Kolo*, *Kytice*, *Blok*, *Kvart*, *Kulturní list*, *Literární noviny* aj.), poté byla budována nová struktura kulturních a literárních novin i časopisů.

Komunistická strana vydávala kulturně-politický týdeník *Tvorba*. Blízko politické reprezentaci měl i čtrnáctideník *Var*, na jehož tvářnost měl silný vliv Zdeněk Nejedlý. Svaz české mládeže připravoval mladé generaci určený list *Směna*. Syndikát, resp. nově ustavený Svaz československých spisovatelů, vydával jako svůj deník *Lidové noviny* (které se tak v únoru 1948 vrátily k meziválečnému názvu; v šéfredatorské funkci setrval Jan Drda) a zpočátku také týdeník *Kulturní politika*. Jako reprezentativní časopis Svazu vycházel po celá padesátá léta měsíčník *Nový život*. Po zániku *Lidových novin* byl v roce 1952 Svazem založen nový týdeník s ověřeným názvem *Literární noviny*. V Brně vycházel měsíčník *Host do domu*, v Ostravě *Červený květ*. Fenoménem druhé poloviny padesátých let se pak stal měsíčník *Květen*, původně určený začínajícím autorům. Specifickou

Systém
socialistických
nakladatelství

Kontrola
tisku

Nová
periodika

roli mezi kulturními periodiky sehrála revue *Světová literatura*, kterou vydávalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění a jejímž cílem bylo zprostředkovat hlubší poznání zahraničních literatur.

Síť periodik zajišťovala plynulé prosazování představ KSČ, jež byrokratickými opatřeními časopisy přímo kontrolovala (prostřednictvím funkce tzv. dohlížecích redaktorů).

PROJEVY STALINISMU

Složitost dobové kulturní atmosféry utvářely rozdílné ideologické a estetické představy různých skupin uvnitř KSČ a jejich proplétání s mocenskými pozicemi jednotlivých účastníků kulturního a literárního života. Osobní půtky ve vrcholných stranických kruzích, ne zcela jednotný přístup k literární tvorbě a nejasné, převážně ideologické vymezení pojmu socialistický realismus znejistily i představitele a členy Svazu československých spisovatelů. Návod k orientaci jim měla poskytnout plenární schůze věnovaná „zásadním otázkám české poezie“. Uskutečnila se 22. ledna 1950 za téměř plné účasti členské základny, v přítomnosti ministra Zdeňka Nejedlého, náměstků ministra informací a zahraničních hostů.

Referáty Ladislava Štolla a Jiřího Taura sice bylo možné vnímat i jako brzdu pro ultralevicový radikalismus mladší generace, nicméně současně znamenaly potvrzení ostrého kurzu v oblasti literatury a umění. Jejich odmítnutí meziválečné avantgardy, odkazu Františka Halase a uměleckého směřování Skupiny 42 jako tendencí zásadně se rozcházejících s principy socialistického realismu, a tudíž svou podstatou škodlivých nové době, bylo naprosto jednoznačné. Tyto projevy, především však Štollův referát (v rozšířené podobě vydaný pod titulem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, 1950), byly pak po několik následujících let chápány jako závazná ideová a politická směrnice pro hodnocení české literatury první poloviny 20. století.

Štollův text fungoval jako oficiální norma, posvěcující vypjatá a paušalizující hodnocení, nejrůznější nálepky a ideologická klišé.

Byl výrazem tendence, která vedla k útokům na „existencialisty“ Jiřího Koláře a Jiřího Weila, na „sociální rezignaci“ v poezii Josefa Hory a Vladimíra Holana, jakož i k ostrým útokům na Karla Teiga. Příčinou těchto odsudků, útoků a kampaní však byly vedle odlišných názorů uměleckých a estetických také postoje politické. A měly důsledky existenční: například na počátku roku 1950 byl Seifert po Štollově referátu propuštěn ze zaměstnání v nakladatelství Práce a vzápětí rozpoutala radikální kritika v čele s Ivanem Skálou útok na jeho skladbu *Píseň o Viktorce*, jež byla pokládána za záměrnou provokaci. Represivní politika konce čtyřicátých a počátku padesátých let však postihla mnohé umělce, z nichž někteří se, i přes úlitby učiněné režimu, nedokázali vyrovnat s tlaky v zaměstnání, administrativní šikanou a psychickým terorem. Několik z nich řešilo situaci sebevraždou (Konstantin Biebl, režisér Jiří Frejka a choreograf Saša Machov), v důsledku gradující kampaně předčasně zemřel Karel Teige.

Nemálo tehdejších spisovatelů skončilo ve vězení nebo v táborech nucených prací. Na sklonku roku 1949 byl zatčen básník a překladatel Josef Palivec, obviněný z dodávání informací o poměrech v československých věznicích západním mocnostem a odsouzený v roce 1951 na dvacet let. Za protistátní činnost byl odsouzen válečný zpravodaj BBC Jiří Mucha. Katolický básník Zdeněk Rotrekl, odsouzený v roce 1949 k trestu smrti, dostal posléze doživotí a z vězení vyšel až roku 1962. V zinscenovaném soudním řízení, které vstoupilo do dějin pod označením Proces s vedením záškodnického spiknutí a na jehož přípravu poprvé dohlíželi sovětsí poradci, byl spolu s Miladou Horákovou a dalšími odsouzen a oběšen marxistický publicista Závaš Kalandra. Jeho poprava dne 27. června 1950 dostávala hlubší smysl, neboť politická moc tak dávala na srozuměnou, že za zločince považuje všechny, kteří vyjádřili nesouhlas s předválečnými procesy v Sovětském svazu či pochybovali o správnosti Stalinových rozhodnutí.

V roce 1951 se ve vazbě ocitli převážně katoličtí spisovatelé a publicisté, respektive stoupenci ruralismu, obvinění z údajné účasti v Američany organizované Zelené internacionále, která měla vyvíjet diverzantskou činnost proti budování socialismu na vesnici. Z politických důvodů probíhal proces na jaře a počátkem léta 1952 v Praze i v Brně. Soud udělil jeden trest smrti, ze spisovatelů poslal do doživotního žaláře básníka Václava Renče, vysoké tresty odněti

Kampaně
a represe
na počátku
50. let

Perzekvování
spisovatelé

Proces
s údajnými
agenty
„Zelené
internacionály“

Pracovní
konference
o poezii

Štollův referát
jako oficiální
norma
a směrnice

svobody obdrželi bývalý šéfredaktor nakladatelství Melantrich a Vyšehrad Bedřich Fučík, dále pak Ladislav Jehlička, Zdeněk Kalista, Josef Kostohryz, Josef Knap, František Křelina, Václav Prokůpek a Jan Zahradníček.

Jan málokdo z těch, kdo se octl v rukou komunistické „třídní“ justice, vyvázl bez většího trestu. Po několikaměsíčním pobytu ve vazbě se to poštěstilo hned po únoru 1948 historiku Janu Slavíkovi, v pozdější době byl devět měsíců držen ve vazbě Jiří Kolář (na tutéž dobu byl poté odsouzen a následně propuštěn) a roku 1953 byl na několik měsíců zadržen i literární vědec Václav Černý.

Mocenské
zápasy
v nejvyšších
strukturách

Odstranění Rudolfa Slánského z funkce generálního tajemníka strany 6. září 1951 (dovršené později zinscenovaným antisemitsky zabarveným procesem s vedením tzv. protistátního spikleneckého centra a popravami vykonanými 3. prosince 1952) vyřešilo i mocenský zápas o kontrolu nad českou kulturou. S odvoláním Slánského se totiž podlomila dosavadní pozice jeho zástupce Gustava Bareše. Skupina politicky zaštitěná Václavem Kopeckým se tak nejprve prosadila v oblasti filmu (režisér Otakar Vávra a spisovatel Miloslav Fábbera), aby vzápětí, 28. září 1951, uskutečnila na schůzi rozšířeného předsednictva Svazu československých spisovatelů tzv. Nezvalův puč. S pravděpodobnou podporou Václava Kopeckého obvinili Vítězslav Nezval, Ladislav Štoll a Jiří Taufer dosavadní vedení Svazu československých spisovatelů ze zásadních ideových a politických chyb. Rozšířené předsednictvo spisovatelské organizace poté odvolalo z vedení tajemníky Pavla Bojara a Jana Pilaře a na jejich místa jmenovalo Václava Pekárka, Viléma Závadu a Vladimíra Dostála. Současně zanikl výbor české sekce Svazu. Jan Drda, který nabídl svou rezignaci na úřad předsedy Svazu i na funkci šéfredaktora Lidových novin, si však po rituálně provedené sebekritice své postavení udržel.

Další změny na sebe nedaly dlouho čekat, neboť Kopeckého skupina urychleně posilovala své postavení. Od ledna 1952 začal vycházet jako nový tiskový orgán Svazu československých spisovatelů týdeník *Literární noviny*, který nahradil ekonomicky ztrátové Lidové noviny, a personální výměny se uskutečnily také v redakci Nového života. Vítězství křídla Václava Kopeckého v kulturní oblasti bylo téměř úplné. V žádném případě však neznamenal zásadní oslabení ideologického tlaku.

NÁBĚHY K UVOLNĚNÍ

Dne 5. března 1953 zemřel J. V. Stalin a o čtrnáct dní později Klement Gottwald, nicméně komunistická strana, řízená od září 1953 prvním tajemníkem Antonínem Novotným, se bála učinit jakýkoli krok k uvolnění tuhého režimu. Neklid v Polsku a Německé demokratické republice, nepříznivá hospodářská situace, přímý důsledek plánovitého, leč překotného budování socialismu podle sovětského příkazu, nespokojenost s nedomyšleným zásahem do školského systému v dubnu 1953 a především protesty a stávky proti drastické měnové reformě, vyhlášené 30. května, jejíž nepříznivý dopad nevyvážilo ani zrušení lístkového systému, dávaly navíc do rukou argumenty přívržencům tvrdého kurzu. O jeho pokračování svědčilo i zřízení Hlavní správy tiskového dohledu, tedy předběžné cenzury, v dubnu 1953. Ani po Stalinově a Gottwaldově smrti se nezastavil kolotoč procesů, byl se počet trestů smrti výrazně snížil.

Nejednoznačná stanoviska komunistického vedení a dílčí ústup od režimu teroru se téměř zrcadlově odrazily v literárním životě. Už v průběhu roku 1953 vyšlo několik básnických sbírek, které vybočovaly z dobového kontextu (Milan Kundera: *Člověk zahrada širá*; Miroslav Florian: *Cestou k slunci*), objevily se náznaky kritičtějšího pohledu v tvorbě dramatické. Kampaně, typické pro stalinistické období, sice zcela nezmizely, názorové rozdíly se však řešily poněkud kultivovaněji, převážně formou tzv. diskusí na stránkách kulturních a literárních časopisů.

V příznivějším společenském klimatu poloviny padesátých let nabraly polemiky v literárních a kulturních časopisech na síle a začaly zpochybňovat dogmata uplatňovaná od sklonku let čtyřicátých. V téměř celé kulturní oblasti již nastával pohyb, vycházela i prozaická díla, která v rámci rozšiřujícího se prostoru obracela pozornost k vnitřnímu světu člověka, k jeho pochybnostem a rozhodování ve složité historické situaci (Jan Otčenášek: *Občan Brych*, 1955; Edvard Valenta: *Jdi za zeleným světlem*, 1956), objevila se lyrizovaná próza (Ludvík Aškenazy: *Dětské etudy*, 1955; *Ukradený měsíc*, 1956), ale také zjevná románová polemika s dosavadním pojetím literárního hrdiny, nacházejícího východisko z osobního tápání v začlenění do pracovního

Události
roku 1953

Projevy
uvolnění
v dobovém
literárním
životě

Proměny
poetik
preferovaných
literárních děl

kolektivu. Pozvolna se formovala pozoruhodná skupina literárních kritiků, teoretiků a básníků kolem časopisu *Květen*, vydávaného od roku 1955.

Také umělci, kteří se pohybovali mimo oficiální prostor, začali pořádat literární večery a svá díla publikovali alespoň ve strojopisných sbornících (například tzv. šestatřicátníci, mezi něž patřil Václav Havel, Jan Zábřana či Jiří Paukert-Kuběna, přispěli do sborníku *Život je všude*, jenž v roce 1956 připravili Jiří Kolář a Josef Hiršal).

Krvavé potlačení maďarského povstání i polské události ovšem i v Československu posílily dogmatické křídlo a přechodné uvolnění narazilo na opětovné mantinely. Na proměnu politické atmosféry reagoval také exil. Všem již bylo jasné, že západní politika zadržování komunismu v jeho dosavadních hranicích neslibuje pád domácího režimu a že exil tedy bude dlouhodobou záležitostí. Pavel Tigríd se proto na stránkách časopisu *Svědectví* (1956–92) rozhodl prosazovat novou koncepci „postupných kroků“, tzv. gradualismus, jenž se spoléhal na postupně se projevující důsledky vnitřního vývoje, jímž komunistický režim v jednotlivých zemích procházel. Průlomové bylo, že se tento časopis již neobracel výhradně k exulantům – jeho hlavním adresátem byl domácí čtenář. Současně se změnila náplň kulturní rubriky a pozornost se začala obracet nejen ke směrům tabuizovaným komunistickou ideologií, ale i k aktuálnímu dění ve východním bloku.

Proměny
českého exilu

II. SJEZD SVAZU ČESKOSLOVENSKÝCH SPISOVATELŮ

Příznivější atmosféru umocnily (zpočátku ne zcela přesně) zprávy o průběhu XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, usku-
tečněného 14.–25. února 1956. Do historie se zapsal vystoupením Nikity Sergejeviče Chruščova, který na tajném zasedání přednesl projev o Stalinových zločinech a o deformacích všech oblastí sovětského života za diktátorovy vlády. Odsouzení tzv. kultu osobnosti

znamenalo pro část mladých intelektuálů značné ořesení doposud nezpochybnitelných jistot.

Tyto události aktuálně ovlivnily jednání *II. sjezdu Svazu československých spisovatelů*, který se konal 22.–29. dubna 1956. Od počátku bylo jasné, že tentokrát na sjezdu převáží kritická reflexe nad oslavným bilancováním. Atmosféru sjezdu zásadně změnila dvě vystoupení – Seifertova úvaha o spisovateli jako svědomí národa, doprovázená požadavkem osvobození uvězněných tvůrců, a proslov Františka Hrubína, jenž přirovnal českou poezii k Mallarméově labuti, jejíž křídla zamrzla v ledu. Emocionálně připomenul i odkaz uštvaného Konstantina Biebla, umlčeného Jiřího Koláře, nespravedlivý útok Ivana Skály na Jaroslava Seiferta i znevážení básnického odkazu Františka Halase Ladislavem Štollem. Příspěvky Jaroslava Seiferta a Františka Hrubína byly nesmlouvavou kritikou uplatňování politických direktiv v literatuře a výpadem proti tvůrcům komunistické kulturní politiky.

Ladislav Štoll i Jiří Taufer proto na sjezdu dlouze obhajovali oprávněnost své koncepce a průběh jednání se snažil ovlivnit Ústřední výbor KSČ. Stranické a svazové funkcionáře ale nepříjemně překvapilo také vystoupení Vítězslava Nezvala, který se vyznal z obdivu k Halasovu dílu a pozitivně hodnotil i Seifertovu *Píseň o Viktorce*, tvorbu Vladimíra Holana, Jindřicha Hořejšího, Viléma Závady a Tristana Tzary. V diskusi pak navrhl, aby do připravovaných stanov již nebyl zahrnut pojem socialistický realismus.

Vypjaté ovzduší, nejistota a opatrnost způsobily, že se situace na sjezdu komunistům alespoň částečně vymkla z rukou. Závěry sjezdu ovšem požadavkům kriticky naladěných spisovatelů odpovídaly jen zčásti.

Do nového ústředního výboru spisovatelské organizace již nebyli zvoleni dogmatici Václav Řezáč a Jiří Taufer. Naopak v něm nechyběli František Hrubín (který ustoupil nátlaku a provedl rituální sebekritiku), Jaroslav Seifert a Milan Kundera. V celkovém rozložení sil si ovšem nadále zachovali převahu autoři známí tvůrčí i politickou angažovaností pro komunistickou linii. Řízení Svazu se po Janu Drdovi ujal ve funkci prvního tajemníka Jan Otčenášek. V zásadě tak obsazení nového orgánu reflektovalo umírněnější stranickou politiku, která ale i nadále trvala na důsledné kontrole kulturní oblasti.

II. sjezd Svazu
čs. spisovatelů

Proměny
ve vedení
spisovatelské
organizace

POZVOLNÉ ROZŠIŘOVÁNÍ LITERÁRNÍHO PROSTORU V DRUHÉ POLOVINĚ PADESÁTÝCH LET

Rokování sjezdu spisovatelů spoluvytvářelo dramatický kontext roku 1956. Jeho události zpochybnily pro mnoho komunistických literátů do té doby nenarušenou důvěru ve stranu.

Názorně se proměna společenského klimatu promítla do tzv. *filozofické diskuse* v letech 1956 a 1957 v Literárních novinách (přispěli například Jiří Cvekl, Karel Kosík, Ivan Sviták, Josef Zuzr), jejímž jádrem byla kritika „schematismu“ a „dogmatismu“, příznačných pro období tzv. kultu osobnosti. Ústup od ideologizace byl příznačný i pro soudobé diskuse literární. Ty se i nadále týkaly vztahu k prvo-republikové umělecké avantgardě a evropské moderně, nově pak též aktuálnosti uměleckého směřování Skupiny 42, tvorby Jiřího Ortena a básnického odkazu Františka Halase. Zvláště podstatnou roli v tehdejším literárním životě sehrávala skupina mladých autorů, kteří se seskupili kolem časopisu *Květen* a hlásili se k tzv. programu poezie všedního dne. Rozsáhlá polemika byla věnována donedávna nezpochybnitelnému pojmu socialistický realismus.

Zásadní význam měl fakt, že politické uvolnění umožnilo částečný návrat do literatury některým autorům, působícím dosud na pomezí tolerovaného a zakázaného. Jako kritik se začal znovu uplatňovat Jan Grossman, v oblasti literárněhistorické Václav Černý, v básnických almanaších se stále častěji objevovaly příspěvky bývalých členů Skupiny 42 (např. Jiřího Koláře a Jiřiny Haukové), tvůrců shromážděných svého času kolem sborníku *Ohnice* (Josef Hiršal, Kamil Bednář) i dalších autorů, kteří v první polovině padesátých let publikovali jen ojediněle (Vladimír Holan, Edvard Valenta). Kritický vztah k poúnorovému kulturnímu a literárnímu dění začali postupně dávat po červnu 1956 najevo mnozí autoři včetně těch, kteří se na jeho formování plně podíleli.

Do edičních plánů nakladatelství se v rámci liberálnějšího přístupu dostaly také rukopisy, na jejichž zveřejnění nebylo dříve ani pomyšlení a které zčeřily hladinu kulturního života až po svém vydání v roce 1958 (Josef Škvorecký: *Zbabělci*, Karel Ptáčník: *Město na*

hranici). I uvolnění však mělo své meze. Prózu Jiřího Muchy s názvem *Kde hvězdy spí*, zachycující ovzduší v komunistických pracovních táborech, a Škvoreckého novelu *Konec nylonového věku* cenzura zatím nepropustila.

LITERÁRNÍ KRITIKA

Z instrumentálního pojetí umění, chápajícího umělecké dílo jako nástroj přeměny současného světa, vyplývala i nová role literární kritiky, jež měla především praktické a téměř didaktické úkoly: usměrňovat autory, vychovávat čtenáře a řídit literární komunikaci. Literární kritici proto měli nejen vysvětlovat čtenáři, jaké texty jsou kvalitní a jaké špatné, nýbrž také ovlivňovat vznik uměleckého díla.

Pracovní konference o poezii z ledna 1950 dala nově vymezenému literárnímu prostoru definitivní podobu. Štollova kniha se rázem stala hlavním hodnotovým i metodologickým ukazatelem pro četné pozdější literárněhistorické příručky, dílčí kritické studie i literární kritiku. V jejích souřadnicích se literární kritice v redakci *Tvorby*, *Rudého práva* či *Mladé fronty* věnovali například Jan Petrmichl, Josef Rybák, Ivan Skála a zejména Vladimír Dostál, v Literárních novinách pak František Buriánek, Jiří Hájek, Milan Jungmann a Sergej Machonin, v týdeníku *Kultura* zvláště František Kautman. Možnosti jiného přístupu k literárnímu dílu se zúžily natolik, že svobodnější diskuse probíhaly zcela mimo oficiální struktury, v uzavřených skupinách víceméně privátního charakteru (zvl. Karel Teige, Vratislav Effenberger, Egon Bondy).

V polovině padesátých let se postupně začal otevírat prostor pro polemiku s dogmatickým marxismem. Dosavadní tabu a ideologická schémata se pozvolna rozrušovala. Často dříve než v pražských periodikách Svazu československých spisovatelů se kritika schematismu objevovala na stránkách brněnského časopisu *Host do domu* (Jan Trefulka, Oleg Sus, Jiří Opelík). Výrazně do debat o soudobém umění vstoupil Milan Kundera statí *O sporech dědických* (*Nový život* 1955, č. 12), v níž zdůraznil význam opomíjených či přímo zavrhaných

Polemika
s dogmatickým
marxismem

Kritika
schematismu
v literárních
diskusích

Částečné
návraty
nežádoucích
tvůrců

tendencí a postupů moderního umění pro novou, socialistickou poezii. Kunderova stať se mezi řádky obracela proti názorovým východiskům Štollovým a Taufrovým i proti tradicionalismu Zdeňka Nejedlého, tedy proti některým stereotypům poúnorového literárního myšlení. Poetika Skupiny 42 se znovu stala aktuální s programem všedního dne tak, jak se k němu později přihlásila generace básníků a teoretiků kolem časopisu Květen (Karel Šiktanc, Miroslav Červenka, Jiří Šotola, teoretik a kritik Josef Vohryzek aj.). Mnozí z nich na ni ovšem navazovali bez vědomí souvislosti a teprve prvním časopiseckým vystoupením Václava Havla (*Pochyby o programu*, Květen 1956/57, č. 1) byli na tuto příbuznost upozorněni. Nejvýraznějším kritikem Května byl Josef Vohryzek. Na počátku kritického působení sdílel většinu typických generačních znaků: odmítavý postoj k doznívajícímu poúnorovému dogmatismu i k projevům „maloměšťáctví“. Bilanční článek *Próza dnes* (Květen 1957/58, č. 14; 1959, č. 1), který se nakonec stal bezprostřední záminkou pro zákaz časopisu, byl už důsledně mimoideologickou analýzou inspirovanou strukturalistickými východisky – kritik důsledně vycházel z konkrétního díla, které posuzoval jeho vlastními možnostmi a nad nímž uvažoval o dalším uměleckém směřování autorů.

„Spor o modernu“ nabyl vyhraněné podoby zvláště v kritické reflexi díla Františka Halase, jež se v druhé polovině padesátých let stalo profilujícím tématem. Halasovu dílu se – polemicky ke Štollovým tezí – věnoval především Jiří Brabec a editor Halasovy poezie Jan Grossman, který se kriticky pozastavil i nad problémy poúnorového literárního vývoje (*O krizi v literatuře*, Nový život 1956, č. 12). Formuloval též vlastní představu literární kritiky, která se podílí na formování literární tvorby tím, že hledá její „ztracené a dosud neobjevené možnosti“. Literatura v Grossmanově pojetí měla odhalovat problémy existence a být „svědkem“ lidského vyrovnávání se se složitostí současného světa.

Reflexe
Halasova díla

LITERÁRNÍ VĚDA

V oblasti literární vědy zahájil 1. září 1948 činnost Ústav pro českou literaturu, působící v rámci České akademie věd a umění. Jeho úkolem bylo plnit náročné dlouhodobé úkoly, u nichž bylo pravděpodobné, že přesáhnou možnosti jednotlivců (ediční příprava sebraných spisů významných autorů, shromažďování materiálů pro literárněvědnou práci, bibliografie apod.). Tíha tvůrčího vědeckého bádání však zůstávala i nadále převážně na vysokoškolských učitelích. Na podzim 1952 však byl Ústav včleněn do Československé akademie věd (ČSAV), budované podle sovětského vzoru. Jeho úkolem nyní bylo plánovitě provádět a koordinovat výzkum českého písemnictví. Podstatná část aktivit se koncentrovala na dva hlavní úkoly: rozsáhlé ediční projekty a přípravu čtyřsvazkových Dějin české literatury.

Vlivné nemarxistické směry literárního bádání, zejména strukturalismus a pozitivismus, ztratily ve změněných podmínkách možnosti uplatnění a byly proklamativně vystřídány poučkami odvozenými z vládnoucí ideologie. Čelní strukturalisté se tak dostali pod politický tlak, jemuž čelili prorežimní angažovaností a příklonem k marxismu (JAN MUKAŘOVSKÝ: *Stranickost ve vědě a v umění*, 1949). Většina literárněhistorické produkce první poloviny padesátých let přehodnocovala tzv. literární dědictví v duchu koncepcí Zdeňka Nejedlého, tedy s důrazem na pozitivní hodnoty předavantgardního období. Pro soudobou literární vědu byla příznačná snaha posuzovat minulost z pozic současných hodnot, tedy v podstatě ahistorický přístup. Uvolnění poměrů v polovině padesátých let se projevilo větší možností ideologicky nezaujatého bádání, což mimojiné doložilo vydání knihy VÁCLAVA ČERNÉHO *Staročeský Mastičkář* (1955).

Nejvýraznějším českým literárním vědcem padesátých let byl FELIX VODIČKA. V souboru studií *Cesty a cíle obrozenecké literatury* (1958) spojil dřívější zájem o vývoj literární struktury s marxistickým požadavkem postižení sociální funkce díla. Kontinuitu s dosavadním strukturalistickým přístupem mu umožnila výchozí teze, že umělecká tvorba je výsledkem vzájemného střetnutí tří základních historických činitelů literárního procesu: autora, objektivních požadavků kladených společností na literaturu a literární tradice. Literatura,

Ústav
pro českou
literaturu

Marxistické
literární
bádání

Felix
Vodička

respektive její představitelé, podle něj plní rozmanité úkoly, které organicky vyplývají z tzv. objektivních historických požadavků. Přes dobové limity se Vodičkův přístup k literatuře národního obrození ukázal jako nosný a stal se základem pro vypracování koncepce druhého svazku tzv. akademických *Dějin české literatury*.

POEZIE

Komunistický převrat v únoru 1948 bezprecedentně zasáhl i do vývoje české poezie, která v první polovině padesátých let rovněž dostala od politiků a ideologů prestižní úkol podílet se na vytváření nové společnosti. Tomuto záměru pak byla přímočaře podřízena tematika i výrazové prostředky tehdejší produkce. V zájmu výstavby a obrany nového společenského řádu měla poezie vtahovat adresáty do budovatelského zápasu a do boje za mír a proti kapitalistickým nepřátelům.

Mnoho básníků všech generací tento úkol přijalo za svůj a bylo ochotno dát svou poezii do služeb utopickému mýtu o šťastném zítřku ve spravedlivé beztřídní společnosti. Ač se však každý z nich pokoušel nastoleným ideovým, estetickým a tematickým požadavkům vyhovět po svém, tlak těchto norem byl natolik veliký, že vedl ke značné unifikaci individuálních poetik. Povinný optimismus totiž zablokoval možnost vyjadřovat temnější stránky lidské existence, jako nepřijatelný byl odmítnut křesťanský spiritualismus, ale i „nepřipustné“ tvarové experimenty: od nejrůznějších projevů modernismu až po tvarové a myšlenkové výboje meziválečné levicové avantgardy.

Ještě závažnější bylo, že tento program byl podpořen také přímými mocensko-politickými zásahy a zákazy, které znamenaly nebyvalé zúžení publikačního prostoru, konec svobodného tvůrčího hledání a experimentování a v důsledku také likvidaci široké škály básnických poetik, programů a skupin, jež charakterizovala předchozí období. Pro básníky, kteří svým naturelem nebo ideovým zaměřením nebyli ochotni a schopni sloužit vládnoucí ideologii, znamenala tato situace okamžité vyloučení z veřejného literárního života a také nebezpečí kriminalizace.

Unifikace
povolené
tvorby

SPORY O CHARAKTER NOVÉ POEZIE

Proměna kulturního kontextu výrazně zasáhla nejen ty, co nyní publikovat nemohli, ale i literární tvorbu básníků, kteří publikovat chtěli, a zvláště pak tu početnou skupinu tvůrců, kteří byli službou iluzivnímu projektu „sociálně spravedlivé“ společnosti vnitřně osloveni, ať již byla jejich osobní tvůrčí východiska jakákoli. Základními imperativy pro novou poezii byla jasnost, srozumitelnost, přímočará tendenčnost, apelativnost a didaktičnost. Úkolem básníka bylo spoluutvářet hodnotovou orientaci adresátů: napomáhat v nich upevňování obrazu světa tak, jak ji prezentovalo marxistické učení a jeho aktuální politický výklad.

Změna klimatu a nové vymezování role poezie se záhy zřetelně projevil nad kritickou recepcí nových sbírek několika významných českých básníků, kteří patřili k předválečné levici. Kritici mladší generace – v jejichž soudech se prostupovala přirozená generační potřeba distancovat se od „generace otců“ s ideologickou motivací – po těchto autorech požadovali, aby se zbavili ideového a poetického dědictví minulosti. Nová díla básníků meziválečné básnické avantgardy pak vystavili nevybíravým útokům, motivovaným snahou odmítnout „starou poezii“ a místo ní nabídnout proklamativní, politicky agitující verše, jež by byly nesené dobovou vlnou ideového patosu.

Spor o charakter poezie, který probíhal nad sbírkami Nezvalových, Seifertových a Hrubínových, souvisel i s vnitrostranickými kulturněpolitickými střety mezi skupinou okolo ministra Václava Kopeckého (k níž patřili Vítězslav Nezval a Ladislav Štoll) a mladými radikály okolo Gustava Bareše a časopisu Tvorba. Póly tohoto zápasu utvářeli na jedné straně ti, kteří chtěli uchovat některé principy moderní poezie a propojit je – zejména v rovině tematické – s aktuálními politickými úkoly, na straně druhé radikálové (Jiří Hájek, Ivan Skála, Jan Štern, Stanislav Neumann aj.), kteří své odmítání poetiky předchůdců spojovali s útokem na základní principy básnické svobody a tvořivosti, na fantazii a právo básníka vyjadřovat subjektivní pocity. K vymezování pozic obou stran přitom docházelo

nejen prostřednictvím básnické produkce a literárněkritických soudů, ale i v rovině mocenské.

Okamžikem prvního střetu byla na sklonku roku 1948 ostrá kritika cyklu básní Františka Hrubína Hirošima. Sbíрка, poetikou i zájmem o všednodenní prostor lidského bytí připomínající básnické výboje Skupiny 42, přinášela vítané protiválečné téma, avšak deziluzivností a zájmem o konkrétní svět obyčejného člověka, vydaného na pospas pomíjivosti života i atomové smrti, vyjadřovala pocity, které byly pro radikální hlasatele nového umění nepřijatelné. Mladý kritik Jiří Hájek ji proto podrobil zásadnímu odsouzení; svůj útok vedl především na autorův subjektivismus a tematickou rovinu cyklu, kterou hodnotil z hlediska aktuální společenské prospěšnosti. Nad výbuchem atomové bomby podle Hájka nemůže básník zůstat u svého smutku, ale musí se aktivizovat k boji proti této hrozbě.

Součástí sporu s mladými radikály bylo patrně i rozhodnutí Ladislava Štolla vnést do vztahu k básnické tradici „pořádek“ a přesně vymezit, co z ní má být pro současnou literární tvorbu vzorem a co je naopak nutné zavrhnout. Jako příklad poezie hodné zavržení posloužila Štollovi tvorba Františka Halase. Necelé tři měsíce po Halasově smrti v říjnu 1949 Štoll jeho básně prohlásil za literaturu náležející do „epochy rozkladu, nemoci, zániku a starého světa“. Halasovo jméno tak bylo na řadu let odsunuto do pozice, kdy mohlo být veřejně užito pouze jako součást osočení protivníka „z halasovštiny“.

Hlavní příčiny Štollova útoku na Halase spočívaly v neslučitelnosti budovatelských norem s básnickovou poetikou tak, jak ji prezentovala nejen jeho tvorba z třicátých let, ale i některé časopisecky publikované verše poválečné (roku 1957 shrnuté do sbírky *A co?*). Lze však uvažovat rovněž o tom, že tento postup Štoll zvolil také jako možnost, jak oslabit radikály, kteří své první knížky už za války vydávali pod Halasovým patronátem. Výsledkem jeho snažení byla publikace *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950), která po řadu let oktrojovala celou českou literaturu a myšlení o ní.

Úkoly nové
poezie/vnitrostranické
kulturně-
politické střetyKritika
Hrubínovy
HirošimyZavržení
Františka
Halase

„STAŘÍ“ BÁSNÍCI V NOVÉ DOBĚ

Předmětem sporu mezi jednotlivými tábory příslušníků komunistické strany se stal VÍTĚZSLAV NEZVAL. Nezval zaujímal v poúnorovém literárním životě specifické místo: na jedné straně byl pro mladé básníky a kritiky symbolem přežilé avantgardy, současně však měl silnou stranickou pozici a byl tedy prezentován jako vzorový básník. Oceňováno bylo, že jeho tvorba je spontánním výrazem dobového požadavku na kladný vztah ke skutečnosti a optimistickou radost ze života. On sám se pak k novému společenskému řádu deklarativně přihlásil několika rozsáhlými básněmi, v nichž usiloval o propojení vlastních poetistických a surrealistických východisek s politicky aktuální motivikou. V roce 1949 k nim patřila lyrickoepická báseň *Stalin*, jíž se zařadil mezi spisovatele oslavující sedmdesáté narozeniny sovětského vůdce. O rok později pak Nezval zaujal patosem poemy *Zpěv míru* (1950), inspirované básní francouzského básníka Paula Eluarda Liberté, vystavěné z rytmicky a intonačně pravidelných pětiveršových strof, jež jsou vždy zakončeny refrémem „zpívám zpěv míru“. Patetické apostrofy svolávající lidstvo k boji za mír se v ní mísí s enumeracemi básnickových přání a vizí.

Pokusem sladit avantgardní obraznost a hravou asociativní a jazykovou vynalézavost s budovatelskými normami byl výbor z básní vznikajících od ledna 1942 do léta 1948, vydaný pod titulem *Veliký orloj* (1949). Rozsáhlá sbírka je žánrově i tematicky velmi pestrá: záliba v astrologii a v cirkusu se zde objevuje vedle tematiky válečné a budovatelské, nezávazné hříčky a popěvky vedle vyznání Sovětskému svazu, prožitek nesvobody vedle vzpomínek na živé i padlé soudruhy a příležitostných básní k narozeninám. Básník užívá svých osvědčených postupů, poetistické a surrealistické metaforiky a techniky (včetně automatického textu), ovšem již bez někdejší dravosti. Sběrka tak vyvolala odpor mladých radikálních kritiků, kteří vznášeli požadavek, aby se Nezval své básnické minulosti zcela zbavil. Nezval však tyto útoky ustál a ve své následné tvorbě nadále usiloval o kombinaci politických poselství s poezií reflexivní, milostnou i intimní, navracející se často k poetistickému dědictví. Tak je tomu v retrospektivní polytematické skladbě

Z domoviny (1951), ve sbírce *Křídla* (1952) i v bilančním souboru *Chrpy a města* (1955).

Básníkem avantgardního rodokmenu, který se po únoru 1948 snažil dát zcela do služeb rodící se komunistické společnosti a který současně těžce prožíval útoky mladých radikálů na odkaz meziválečného básnictví, byl KONSTANTIN BIEBL. Do sporů kolem Nezvalova Velikého orloje se Biebl zapojil obsáhlou básní s charakteristickým titulem Manifest Vítězslavu Nezvalovi, k němuž jej vyprovokovala poezie Oldřicha Kryštofka, podle Biebla výrobce „na rudo natřených zmetků“. Jde o ironickou invektivu nepřítelům „obtížné formy“ a „zhoubné fantazie“ a zároveň o vášnivou obranu avantgardy v novém kontextu. Ve sbírce *Bez obav* (1951), jejíž byl Manifest součástí, dal Biebl prostor své poetistické inklinaci ke slovním hříčkám, k jednoduché, vtípné a vypointované metaforice, ale i patosu rozsáhlejších básní a portrétů obdivovaných osobností. Sběrka obsahovala verše z let 1940 až 1950 a Biebl se spíše než jako agitátor a hlasatel všeobecné radostnosti života osvobozeného od kapitalismu přitom prezentoval jako polemik, vyrovnávající se nejen s domácími radikály, ale i s americkým imperialismem a dalšími zahraničními „válečnými štváči“.

Spojnicí mezi normami rodící se budovatelské kultury a starší tvorbou VILÉMA ZÁVADY se stalo autorovo sociální citění. Básník, jenž dosud vnímal soudobou civilizaci převážně v rovině apokalypsy, na sebe vzal úkol vyjádřit optimistickou perspektivu společnosti a zachytit proměnu světa i lidské práce. Titulní báseň jeho sbírky *Město světla* (1950) proto staví na symbolicko-alegorickém srovnání dvou měst a dvou životních pocitů: bývalého, starého města životní beznaděje a nově budovaného „města světla“, jehož výstavba se pro tvořivé a pracující stává životní nadějí. Stejná polarita pak určuje i celou sbírku. Extrémní podoby Zavadova poúnorová poetika prostoty dosáhla ve sbírce *Polní kvítí* (1955), v níž se snažil důsledně naplnit požadavek lidovosti a srozumitelnosti poezie pro široké vrstvy. Snaha napodobit přístupnost lidové písně jej však dovedla k říkankovitosti („Takový kopec kapitalista, / ten dobře si vždy stál. / Maskován za borový háj, / ovládal celý kraj“).

Příležitostí pro radikální odsudek staré poezie se stalo také vydání skladby *Píseň o Viktorce* (1950), k níž se JAROSLAV SEIFERT inspiroval

Konstantin
Biebl

Vilém
Závada

Jaroslav Seifert
prózou Babička. Lyricky pojaté scény ze života literární postavy tu utvářejí napětí mezi vzýváním lásky a „temnou silou“, která vnáší tragický rozměr i do osudu její autorky Boženy Němcové. Ta přichází jako Barunka k Viktorčině rakvi, aby se později také stala tou, která „za láskou půjde, neboť bez ní / je život troškou popele“. Seifertova báseň vybočovala svým zájmem o ne zcela jednoznačnou literární figuru, ale i tím, že šlo o intimně laděnou poezii. Melodická, osobní, citově horoucí a umělecky virtuózní výpověď, v níž motiv lásky posléze ustupuje tématu stáří, rozčarování a životní skepse, navíc vstupovala do kontextu, v němž se očekávalo, že Němcová bude zpodobena jako bojovnice za lepší příští, nikoli jako žena proměňující se z Barunky ve „smutnou paní s vráskami v tváři povadlé“.

Marie Pujmanová
Nemalou přitažlivost měly ideje komunismu i pro celou řadu dalších autorů. Pod inspirací i nátlakem budovatelské poetiky se tak poezii intenzivněji věnovala rovněž MARIE PUJMANOVÁ, tedy autorka bližící se na konci čtyřicátých let již šedesátce. Tvárně, citově a myšlenkově nekomplikovanými verši její sbírky *Vyznání lásky* (1949) proniká ženská něha, kontrolovaná ovšem autorčiným intelektuálním odstupem. Dobově velmi oblíbený žánr básnických medailonů umělecky Pujmanová přehodnotila v poemě *Paní Curieová* (1957), v níž propojila oslavu význačných osobností, v tomto případě ženy-vědecké pracovnice, s poselstvím společenského pokroku.

VE SLUŽBĚ IDEOLOGIE

Oldřich Mikulášek
Příkladem toho, že vize boje za novou společnost a všeobecný optimismus vítězí revoluce zasáhla básníky všech generací, může být OLDŘICH MIKULÁŠEK, publikující již od roku 1931. Ani Mikulášek nepřijal účelové pojmání poezie a v básni *Rozhovor* se odvážil opatrně polemiky s odmítáním „temných“ veršů. Nicméně tato báseň je součástí sbírky *Horoucí zpěvy* (1953), jež obsahuje hymnicky laděné verše zpracovávající obligátní dobová témata. Výrazněji uplatnil Mikulášek svou osobitost v následující sbírce *Divoké kačeny* (1955), ačkoliv i v ní svou obraznost jen výjimečně osvobodil natolik, že

plně ovládla celou báseň. Celkový ráz sbírky ovšem nadále utvářely motivy cílevědomé bojovné odhodlanosti, optimismu, obrany míru či oslavy práce a lidu.

Výraznou motivickou proměnou a umělecky nešťastným přehodnocením v duchu nových dobových požadavků prošla tvorba Mikuláškovy přítelky a jedné z hlavních osobností Skupiny 42 JOSEFA KAINARA. Ten v roce 1950 publikoval sbírku *Veliká láska*, která přinesla verše svědčící o básníkově snaze za každou cenu zásadním způsobem proměnit skeptické a místy až drasticky kruté ladění své dosavadní poezie. Ve verších inspirovaných apelativnostmi a agitační naléhavostí Majakovského svedl zápas se svým původním životním pocitem: oddělil jej od sebe, zobjektivizoval a zaujal k němu ostře kritický odstup. Pesimismus a dřívější nelítostnou deziluzivnost své poezie obrátil naruby a prohlásil je za pózu kavárenských intelektuálů a „básníků-pěstitelů umělého žalu“, kteří nejsou schopni vnímat skutečnou realitu. Při formulaci tohoto odsudku přítom Kainar využil metody sugestivních detailů, názorných, kontrastně vyhocených metafor a básnické polemiky s ideovými protivníky. Druhou polovinu sbírky pak už jednoznačně ovládl pocit radosti a výslovná konfrontace odsuzované minulosti s radostnou přítomností.

Odlišným způsobem se Kainar pokusil navázat na svou starší poetiku v následující sbírce *Český sen* (1953). Jejímí ústředními tématy jsou národ a vlast, vymezené jako harmonizující mytická veličina sjednocující přítomnost s minulostí. Sbírkou prostupuje takřka obrozenská idealizace lidu jako nositele společenského pokroku a revoluce. Po stránce tvarové tento návrat k duchovním kořenům národa nabyl podoby částečného příklonu k lidové písni a básníkovy snahy transponovat do přítomné doby rozmanité folklorní motivy.

Jestliže pro Mikuláška a Kainara budovatelské období znamenalo jen životní epizodu, z níž oba posléze vystřízlivěli, pro JANA PILAŘE se stalo okamžikem definitivního obratu. Básník odvrhl své bývalé koketování s katolictvím i Halasovým vzorem a cele se začal věnovat službě socialismu. Téma optimistické radosti dalo titul sbírce *Radost na zemi* (1950). Obrazy radosti a štěstí, přinášeného novou společností a především spoluúčastí na jejím budování, jsou u Pilaře vázány hlavně na motivy proměny vesnice a jejího združstevňování a spojeny se záměrem dát nový smysl tradičnímu tématu vztahu

Josef
Kainar

Jan Pilař

mezi člověkem a přírodou. Zároveň autor ve sbírce deklaruje trvalý, takřka milostný vztah k zemím, které nastoupily podobnou cestu budování socialismu a komunismu (motivy z Polska a Sovětského svazu).

Mezi těmi, kdo s nadšením přijali úkol prostřednictvím poezie jasně a srozumitelně přesvědčovat o výhodách nového společenského systému, dominovali zejména mladší básníci, spontánně se identifikující s novou společností. Reprezentanty literatury přímočaře realizující dobová schémata se tak stala generace svazáků (tj. členů Československého svazu mládeže), kterým v únoru 1948 bylo mezi dvaceti až pětadvaceti lety. Mezi tyto básníky lze počítat Pavla Kohouta, Stanislava Neumanna, Jana Šterna, Jiřího Václava Svobodu a Jiřího Havla (autora, jehož k literatuře přivedla akce Pracující se hlásí do literatury). Ke starším ročníkům (1919–22) patřili Vlastimil Školaudy, Ivan Skála, Michal Sedloň, Ivo Fleischmann, Jindřich Hilčr, Pavel Bojar a také Oldřich Kryštofek.

S básníky starších generací všechny tyto autory spojovala víra v budoucnost, která měla být naplněním ideálu dokonalé společnosti, a s tím spjaté přesvědčení o historickém významu přítomnosti jako zásadního dějinného předělu. Odlišovalo je naopak to, že se nemuseli složitě vyrovnávat s vlastní básnickou minulostí a vzpomínkami na svobodu umělce, o kterou bojovala avantgarda.

Jednoduchým představám o proměně světa i poezie odpovídala také jejich básnická tvorba, v níž se euforie budovatelů a obránců nového světa spojovala s představou poezie jako účinné formy politické agitace. Důsledkem psaní na společenskou objednávku pak byla dominance tématu, naprostá trivializace tvaru a zploštění básnické myšlenky na frázi. Prostřednictvím veršů, které ovládly zejména noviny a další publicistická periodika, se přitom velmi rychle utvářela a ustalovala škála žádaných tematických okruhů, schematicky fungujících jako zřetelný signál autorova přihlášení se k socialistické poezii. Základní tematický rejstřík angažované poezie první poloviny padesátých let byl úzký: oslava vítězné revoluce a politiky komunistické strany, hold Stalinově osobnosti a dalším zasloužilým revolucionářům, láska k socialistickým zemím, boj za mír a protivaletné téma, patos budování socialismu. Intimní, milostná a přírodní poezie byly v této tematické hierarchii pokládány za únikové a méně

hodnotné, a pokud se v jednotlivých básních vyskytovaly, tak zpravidla jako doklad toho, že je žádoucí podřídit osobní pocity nadřazenému společenskému cíli.

Charakteristickým rysem ve formální výstavbě básní této doby je „řídký“ básnický text: básně nejsou budovány na nezvyklém obraze, originální metafora je vzácností, prosazují se spíše metonymie a přirovnání, které však fungují mnohdy jako zkonvencionalizované poetismy, přímé pojmenování převažuje nad obrazným. Typická je nadvláda vázaného verše, rytmicky i rýmově pravidelného, tradiční stylizace a písňové intonace. Ze strofických útvarů získalo největší oblibu čtyřverší, ladící jak s melodikou lidové písně a apelativní formou agitky, tak i s výrazovou přehledností, sdělností a sémantickou uzavřeností, ke které poezie této doby tíhla. Jednoduchost, přehlednost a definitivnost významového a veršového členění patřily k dobovému básnickému kánonu. Přemíra rétorických figur posilovala mluvní, apelativní charakter této poezie, perifrastické obrazy zase sloužily k poetizaci banálních skutečností nebo k zastírání skutečností podstatných.

Příkladem spisovatele, který se záměrně dal do služeb strany a naplno realizoval preferované literárně-politické normy, může být nejproduktivnější autor ze sledovaného okruhu, VLASTIMIL ŠKOLAUDY, básník, který debutoval sbírkou poezie z dob protektorátu (Žáry, 1945) a od února 1948 do proměny společenské a kulturní situace v polovině padesátých let vydal dalších šest básnických knih. Časovost Školaudyho básnických sbírek naznačuje již sémantika jejich názvů, která svým způsobem kopírovala dobové proměny atmosféry. Od *Písně domova* (1948), v níž vedle tomanovské inspirace vystupují zejména proklamace víry v život a křečovitá poetizace reportážních postřehů, básník míří ke sbírce *Dozrávajíc čas* (1948), vyjadřující pocit jistoty z rodícího se nového světa a jeho zákonitého vítězství na celém světě. Trvalejším motivem pak u Školaudyho zůstává erotika zakomponovaná do budovatelských motivů („Půjčte mi vaselinu / na spálený krk,« řeklo / to děvče u míchačky / – a z práce šli jsme spolu“). Sebejistotou budovatele a obránce socialismu jsou prostoupeny také sbírka *Hlas doby* (1950) a rozsáhlejší báseň *Ve jménu života* (1953), zatímco sbírka *Úsvit* (1954) obsahuje oddíl pro Školaudyho typických intimnějších a milostných veršů i manifestační poezii,

Nejmladší
generace
básníků

Charakteristické
rysy
budovatelské
poezie

Poezie jako
forma politické
agitace

Vlastimil
Školaudy

psanou pod dojmem úmrtí nejen Stalina a Gottwalda, ale také Konstantina Biebla.

Motivický rejstřík, jež takováto poezie s nemalou dávkou naivity užívala, byl existenčně spjat s pevným a uzavřeným hodnotovým řádem budovatelské kultury, který byl akceptován nejen autory, ale i mnohými adresáty jejich veršů. Zornému úhlu zápasu o nový svět byla podřízena rovněž tradiční témata lyrické poezie, součástí budovatelského světa se stávala přírodní a intimní lyrika. Zatímco pro první z nich byla typická poezie scelených lánů, lyrika milostná byla určována propojením erotického a politického primitivismu, jenž lásku přímočaře spojoval se společenskými aktivitami a případné komplikace ve vztahu mezi mužem a ženou si připouštěl jen do té míry, do které byly řešitelné a překonatelné. Dokladem toho je sbírka JANA ŠTERNA *Volnost* (1949; rozšíř. 1950), v níž ryze soukromá milostná krize je pojata jako součást zápasu o nový svět, s násilnou okázalostí je demonstrována snaha učinit soukromý osobní prožitek velkým celospolečenským tématem.

Křečovitost a frázovitost takovýchto veršů a naivita při svazování osobního s politickým od samého počátku vyvolávaly nejistotu, zda jde o tu nejlepší cestu k nové poezii. Pochyby vzbuzovalo zejména okouzlení tvůrců výrobním procesem, odborným výrazivem a pracovními stroji, které se měly stát aktivními spolutvárci nového světa (zejména soustruhy, frézy, traktory, jeřáby apod.). Tato tematická orientace v poezii první poloviny padesátých let byla v dobové kritice označována jako tzv. frézismus. Na předním místě mezi těmi, které bylo možné označit jako frézisty, stál také STANISLAV NEUMANN, vnuk S. K. Neumanna, který usiloval o tvar delší lyrické poemy, k níž nacházel inspiraci především v pozdější tvorbě Majakovského (prezentované překlady Jiřího Taura). Jeho sklon k deklamaci se promítl do optimismem prosycené prvotiny *Sto deset procent štěstí* z roku 1947 i například do poemy *Píseň o Stalinu* (1949). Nadšenou oslavou nového života a jeho kolektivismu, odhodlaností k boji proti imperialismu a oddaností straně a jejím vůdcům je *Píseň o lásce a nenávisti* (1952).

Jakmile pominula budovatelská fáze revoluce, většina básníků sledovaného okruhu upadla v zapomnění; mnozí z nich přestali psát, jiní se uchýlili k poezii pro děti (Jiří Havel, Oldřich Kryštofek).

Do dalšího vývoje české literatury z tohoto okruhu výrazně zasáhly jen tři osobnosti: Ivan Skála jako stranický a svazový funkcionář (a z toho titulu i protežovaný básník), Jiří Fried a Pavel Kohout pak jako autoři, kteří se realizovali v jiných literárních druzích.

Čtenářsky velmi úspěšným básníkem byl PAVEL KOHOUT. Jeho optimistické verše potvrzovaly nadšení pro komunismus, s nímž velká část svazácké generace vstupovala do života, a patřily tak mezi nejčastěji recitované. Tematicky a ideově Kohout z dobové produkce vybočoval snad jen adorací lásky po vzoru ruského básníka Ščipačova, nicméně jeho prvotina *Verše a písně* (1952) zaujala rétorickou spontaneitou, veršovou obratností a rýmovým bohatstvím. Následná sbírka *Čas lásky a boje* (1954) představuje básně promyšleněji komponované, směřující k předem dané pointě, respektive tezi. Kohout se stylizoval do role mluvčího generace, před níž doba vytyčila náročný úkol bojovat se zpátečníky i s vlastní slabostí o nového člověka a jejíž boj se neobejde bez obětí.

Pavel Kohout

ROZMÝVÁNÍ NORMY

Angažovaná politická poezie byla záležitostí převážně let 1948–53 a pro svou monotónnost, schematickou jednostrannost a proklamativnost byla záhy pocíťována jako vnějšková póza a jako taková postupně kriticky odmítána a nově vydávanou tvorbou zvolna odsunována do zapomnění. Souběžně s tím, jak se život v nové společnosti pozvolna relativizoval a modifikovaly se také původní ideové jistoty tvůrců, docházelo k postupné proměně repertoáru závažných politických motivů a témat.

Dílčí kroky tímto směrem bylo možné pozorovat již dříve. Proklamativním gestem potřeby přehodnocení byla v roce 1953 prvotina MILANA KUNDERY *Člověk zahrada širá*. Sběrka, která nese výrazné stopy dobové poetiky, včetně vyhrocené antinomie mezi harmonií domova a zahraničním „světem podlým“, zaujala především důrazem na výrazně osobní rovinu výpovědi. Projevem postupné emancipace básnivého a intimního z všeobírajícího diktátu normy byla i raná

Přehodnocování
budovatelské
poetiky

sbíрка MIROSLAVA FLORIANA *Cestou k slunci* (1953) a sbírka *K jitřnímu prameni* (1955), kterou se po třináctiletém odmlčení, během něhož publikovala jen verše pro děti, ohlásila JARMILA URBÁNKOVÁ.

Vliv kritiky
Stalina
na básnickou
tvorbu
mladých
komunistů

Jestliže již sama realita života v nové společnosti básníky, kteří vědomě chtěli být hlasateli komunismu, silně znejišťovala, pak kritika Stalina vyslovená v roce 1956 na XX. sjezdu KSSS pro ně znamenala velký šok, který zasáhl i jejich tvorbu. Mnozí přestali poezii vůbec publikovat, jiní změnil literární druh (Pavel Kohout) a další se ostře postavili proti vlastním východiskům. Svazácký básník OLDŘICH KRYŠTOFEK tak postupně dospěl až k provokativnímu rozhodnutí učinit tématem sbírky *Modrá obloha* (1958) „soukromé radosti, žaly“ a také odhodlání: „Nebudu, nebudu tlampač.“ O složitější básnický výraz začali usilovat i dogmatům komunismu zcela oddaní autoři jako IVAN SKÁLA (*A cokoli se stane...*, 1957) či JAN PILAŘ (*Strom se nepohřbívá*, 1957).

Návrat
k tradiční
intimní
lyrice

Již od okamžiku nástupu budovatelské poetiky byla vedle občanského patosu akcentována i tematika domova a rodného kraje, zprvu ovšem vždy s důrazem na její společenský rozměr a v sepětí s konceptem boje za novou společnost a proti vnějším nepřátelům. Zanedlouho se však v poezii objevila i snaha prostřednictvím intimních veršů a stále častějších návratů do krajín dětství, dospívání a prvních lásek obnovit lyrickou bezprostřednost poezie. Návrat k tradičním motivickým okruhům lyriky byl totiž jednou z mála možností, jak se pokusit ve vymezeném rámci psát poezii, která by znovu postavila do centra pozornosti citově a obrazně neredukované výrazy a motivy. Přes výhrady části dobové kritiky, že soustředění na takováto témata je z hlediska společenského bezcenné, okrajové či dokonce snad i ideologicky demobilizující, byl nástup intimní lyriky v průběhu padesátých let nepřehlédnutelný. Tendence k zobrazení důvěrně známého, blízkého a přehledného světa domova, rodného kraje, přírody a rodinného a milostného života směřovala k tónům osobní vzpomínky a k niterné životní zkušenosti. Vedle postojů vyhroceně politických a občanských stavěla harmonii prostého lidského života, scelující jednotu světa a básníka v něm.

Tyto snahy lze pozorovat v tvorbě většiny publikujících tvůrců, velmi brzy například u Vítězslava Nezvala (*Z domoviny*, Chrpy a města). Jedním z vrcholů této tendence byla Seifertova sbírka *Maminka*,

obdobný návrat k jistotám domova lze najít i v Závadově Polním kvítí, ve sbírce LADISLAVA STEHLÍKA *Voněly vodou večery* (1956), v milostné a reflexivní lyrice JANA NOHY (*Moje sonety*, 1957; *Z lásky*, 1958; *Přes řeku*, 1960), v přírodní a erotické poezii Františka Nechvátala (*Zelená hudba léta*, 1958) či ve výboru *Dějiny srdce* (1957), jímž se Kamil Bednář vrátil po téměř desetiletém odmlčení k poezii pro dospělé. K obratu od citové vyprahlosti tehdejší oficiální poezie k intimnímu lyrismu přispěla také poezie příslušníka wolkrovsko-nezvalovské generace FRANTIŠKA BRANISLAVA, básníka, jehož poměrně úzký tematický rejstřík byl založen právě na důvěrném, harmonizujícím a místy melancholickém vztahu k přírodě a k domovu (*Večer u studny*, 1955).

Intimní poezie padesátých let naznačovala možnosti dalšího vývoje, svou tematikou i citovou naléhavostí byla posunem ve srovnání s jednostrannou politickou lyrikou počátku desetiletí, vyznačovala se však také tendencí k harmonizaci a idylismu, obrazovou konvenčností a samo erotické téma bylo často ztvárňováno s krotkým dobovým puritánstvím.

SURREALISTICKÉ HLEDÁNÍ VÝCHODISKA

Specifickou součástí poezie vznikající mimo oficiálně povolenou sféru byly skupinové aktivity tvůrců, kteří vzniklou situaci akceptovali, učinili z ní konstitutivní rys své existence a pokusili se o vytvoření literárního a uměleckého komunikačního okruhu, který by byl mimo dosah státní moci. K těmto – v padesátých letech kvantitativně nepočatným – aktivitám patřila zejména činnost surrealistů a literátů kolem edice *Půlnoc*.

I když se v třicátých letech surrealisté hlásili ke komunismu, z pohledu budovatelské kultury byl surrealismus klasifikován jako idealistický, měšťácký a formalistní „ismus“, tedy jako ideologicky nevyhovující linie české poezie. V rámci oficiálního výkladu navíc toto hnutí v Československu skončilo již v roce 1938, kdy Vítězslav Nezval rozpustil Surrealistickou skupinu a válečné a poválečné aktivity

surrealistů (včetně pokusu o jeho dílčí revizi ve Skupině Ra) byly odsouzeny k zapomenutí.

Surrealismus
v „podzemí“

Změnou vztahu ke komunismu souběžně prošli také sami surrealističtí tvůrci. Dřívější společenská a politická angažovanost surrealistického umělce, postavená především na idejích dialektického materialismu a marxistických představách o přeměně epoch, skončila v paradoxech. Těm, kteří se k surrealismu nadále hlásili a spatřovali v něm dosud prostor pro lidské a tvůrčí svobody a protipól myšlenkových a politických frází všeho druhu, tak v podstatě zůstala pouze dvojí možnost: stáhnout se do soukromí ateliérů, v nichž se kupily nevystavované obrazy, a smířit se s tím, že prózy, divadelní hry, básnické sbírky a sborníky budou nadále kolovat jen v několika málo strojopisech, anebo hledat svobodu za hranicemi republiky, především v Paříži, která byla po válce opět uznávána za hlavní město celého hnutí.

tráta kontaktů
se zahraničím

Neprodyšnost hranic a možná kriminalizace všeho neoficiálního ovšem znamenala ztrátu kontaktu domácího surrealismu se zahraničím. Na rozdíl od meziválečného a krátkého poválečného období, kdy fungovaly bohaté osobní a literární kontakty mezi pražskou a zejména francouzskou surrealistickou scénou, byl český surrealismus v padesátých letech nucen vyvíjet se v naprosté izolaci a řada autorů byla vystavena tlaku státní moci.

Druhá vlna
surrealismu

V „magnetickém poli“ nepochybné autority Karla Teiga se na přelomu čtyřicátých a padesátých let seskupila řada mladších tvůrců, později označovaná jako druhá vlna českého surrealismu: malíři Josef Istler, Václav Tikal, Jan Kotík, Libor Fára, Mikuláš Medek a fotografka Emila Tláskalová-Medková, literáti Karel Hynek, Vratislav Effenberger a později také autor z okruhu tzv. spořilovských surrealistů Zbyněk Havlíček.

Kontinuitu surrealismu jako hnutí udržovala programová dikce většiny jeho projevů, která zdaleka nebyla jen čímsi formálním, naopak vypovídala o vnitřním postoji surrealistů ke skutečnosti, o apelativním zacílení jejich děl. Nadále patřila k surrealismu jistá prudkost, odhodlání ke krajnosti, bez níž se znepokojující moc poezie redukuje na pouhé estetizování životního povrchu. I v této době surrealistického básníka vzrušovala představa, že pravou skutečnost bude možno teprve znovuobjevit, vynalézt, stvořit – k tomu

upínal svoji naléhavou touhu. To vše bylo pokračováním avantgardního revolučního gesta, s nímž souvisel také surrealistický smysl pro vzájemnost a kolektivní charakter, který se neprojevoval jen v tendenci ke sdružování, při prezentaci děl, ale mnohdy i při jejich vlastním vzniku.

Kolektivní duch surrealismu našel svou přirozenou polohu ve vzniku ineditních *Pracovních sborníků*, které v roce 1951 vydávala skupina kolem Karla Teiga a které byly později nazvány Znamení zvěrokruhu. Přinášely výběr z autorské tvorby vzniklé v rozmezí jednoho měsíce. Jádro tohoto autorského okruhu se roku 1953 podílelo také na obsahu sborníků-alb nazvaných *Objekt 1 a Objekt 2*. Ve sborníku *Objekt 3*, sestaveném v roce 1958, publikovali již také další noví autoři, Zbyněk Havlíček, Ludvík Šváb, Jindřich Kurz. Poslední dvě čísla, *Objekt 4* (1960) a *Objekt 5* (1962) pak znamenaly mimojiné nástup mladší autorské generace, k níž patřili Petr Král, Stanislav Dvorský, Milan Nápravník a Prokop Voskovec.

Surrealistické
sborníky

Prvek diskontinuity do tvorby surrealistů naopak vnášela poválečná proměna společenské situace. Surrealisté se v padesátých letech ocitli tváří v tvář nově, vnější iracionalitě, určené prožitkem šokující válečné agresivity a absurditou společenského systému s jeho frázemi, zákazy, manipulovatelnou realitou a davovou poslušností. Tato iracionalita výrazným způsobem poznamenala jejich dílo, vtrhla do něj, aby se v něm srážela se „soukromou“ iracionalitou individuálního nevědomí. Imaginace byla tímto střetem vybičována k novým, naléhavým obrázům, jak je to patrné především u Vratislava Effenbergera a ZBYŇKA HAVLÍČKA, jehož rukopisné sbírky vyšly až po roce 1989 (*Otevřít po mé smrti*, 1994; *Lístky do památníku*, 2000).

Vliv
poválečných
změn na
surrealistickou
tvorbu

Obranným gestem se stala zvýšená akcentace milostného citu (včetně erotického či až schválně šokujícího pornografického prožitku) a „tajemství vnitřního smíchu“, jak zněl titul studie v katalogu k surrealistické výstavě uskutečněné v Praze v roce 1966. Zbyněk Havlíček nazval svou sbírku z roku 1958 přímo *Miluji, tedy jsem* a básnický cyklus z roku 1960 se jmenuje stejně výmluvně *Tvůj klín nivalizační značka kam sahala má hlava při poslední povodni*. Hluboké, emocionálně rozjité prožívání erotiky je základem také většiny básní KARLA HYNKA, které v tomto směru patří k těm nejnaléhavějším, jež česká poezie padesátých let přinesla: „První milenka odstříhuje

Zbyněk
Havlíček

Karel
Hynek

šňůru od našeho srdce / Jako ji matka odstříhuje od pupku / Kam kam jste obě odešly / Hle kolik nocí je teď prázdných jako špatné ořechy“ (Deník malého lorda, rkp. 1951–52; Hynkovy texty vyšly v roce 1998 v souboru *S vyloučením veřejnosti*). Jinou podobou obrany se stal vnitřní smích vyvěrající z černého humoru, který tehdy více než kdy předtím shledávali surrealisté jako základní přístup k realitě i ke své tvorbě. U jednotlivých autorů měl přitom různou podobu: od ironických jazykových her a travestií Karla Hynka k surovému sarkasmu a cynickému gestu Vratislava Effenbergra.

AUTOŘI EDICE PŮLNOC

Židovská
jména

Surrealismus se stal východiskem rovněž pro Zbyňka Fišera a Janu „Honzu“ Krejcarovou, kteří se na sklonku čtyřicátých let účastnili surrealistických aktivit a roku 1949 sestavili samizdatový sborník *Židovská jména* (1995). Ten reagoval na vzrůstající se antisemitismus tím, že všichni autoři v něm užívali židovsky znějící pseudonymy; Fišer si pro tento účel zvolil jméno Egon Bondy, které poté začal používat jako svůj literární pseudonym.

První
samizdatové
aktivity

Po rozchodu s Karlem Teigem vytvořili Bondy s Krejcarovou, Vodseďálkem a dalšími skupinu, která začala vydávat strojopisnou edici *Půlnoc*. V této samizdatové edici, založené na přelomu let 1950 a 1951, zprvu vydávali především své básnické sbírky, ale i prózy, překlady a koláže. Vedle zakladatelů edice ke skupině patřil např. Pavel „Lord“ Svoboda, jako hosté v ní publikovali Bohumil Hrabal či Vladimír Boudník. Autoři skupiny *Půlnoc* vytvořili svůj vlastní estetický program, inspirovaný jak surrealistickými postupy, tak i snahou o vzpouru vůči všemu, mnohdy pomocí šoku. Jejich poetika byla jimi samými nazývána „totální realismus“ (Egon Bondy), „trapná poezie“ nebo „politická paranoicko-kritická metoda“ (Ivo Vodseďálek).

Existenční beznaděj, život na okraji společnosti bez stálého zaměstnání a skepse vůči dobové společenské morálce vyvolávaly zejména u IVO VODSEĎÁLKA stud a pocit trapnosti, přecházející až do

převrácení hodnot a zabsurdnění všeho. V parafrázi Bretonova výroku („Krása musí být křečovitá, nebo nebude vůbec“ – „Buď bude poezie trapná, nebo nebude vůbec“) vytvořil Vodseďálek v období 1949–53 deset básnických sbírek, které byly později vydány ve dvou svazcích básnickova díla nazvaných *Zuřeni* (1992) a *Snění* (1992). Sbírkou nesou výrazné rysy dadaistické hry a mnohdy již svým názvem přesně charakterizují svůj obsah – například *Trapná poezie* (smz. 1950), *Smrt vtípu* (smz. 1951), *Pilot a oráč* (smz. 1951). Parodie soudobé oficiální poezie je tu dotažena ad absurdum, říkankové texty převyšují svou primitivností dobová budovatelská hesla. Zároveň lze v těchto textech nalézt strach z reálného nebezpečí války, masových poprav, ale i fascinaci stalinským kultem; černý humor, ironie a popření pointy jsou vyjádřením bezvýchodnosti doby.

V ještě výraznější podobě se tento způsob psaní uplatnil v tvorbě EGONA BONDYHO, jehož kompletní básnické dílo mohlo také vyjít oficiálně až na počátku devadesátých let. Jestliže poezie Vodseďálkova ještě přiznává výchozí inspiraci surrealismem, Bondy ji záměrně neguje. Termín „totální realismus“, který vytkl do žánrového podtitulu své sbírky *Ich und es* (smz. 1951), Bondy chápal jako výraz snahy o naprosté odpoetizování verše. Vycházel z představy, že zradě řeči neustále prokazované osobní zkušeností lze zabránit pouze totálně přesným záznamem skutečnosti. Do tohoto záznamu nemá vstupovat žádné dobové, společenské role nebo vzděláním určené autorské „předrozumění“. Úloha tvůrce spočívá v tom, že se v zájmu pravdy vzdá veškeré stylizace. To ve své podstatě znamenalo až dadaistické popření estetické hodnoty díla, jakéhokoli hodnotového principu selekce. Báseň měla dávat okázale najevo svou hrubost, nedopracovanost, běžně se v ní objevují slovní klíšé, proti „intelektuálnímu“ volnému verši jsou postaveny jednoduché veršovanéky. Básník využívá prvků jazykové hry, triviálních gramatických rýmů a automatismů, bilingvních kalambúrů (sbírky *Dagmara aneb Nademocionalita a Für Bondys unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství*, obojí smz. 1951). Bondyho tvorba byla vědomě klaunsky provokativní a parodistická, básně s lapidárností, až triviálností reflektovaly osobní a milostné prožitky i stupiditu a brutalitu života stalinské doby.

Ivo
Vodseďálek

Egon
Bondy

POÚNOROVÁ APOKALYPSA OČIMA
KATOLICKÝCH BÁSNÍKŮ

Básníky katolického vyznání spojovalo to, že svorně vnímali socialistickou přítomnost jako úpadek základních hodnot, jako rozpad tradičního světa urychlovaný všeobecným odklonem lidstva od metafyzického řádu. Poetikou jejich tvorba navazovala na východiska z třicátých a čtyřicátých let, novým prvkem se v ní však stala reflexe bezprostřední politické reality, která svou krutostí a nelidskostí zasahuje do života člověka. Tvorba katolických básníků zhusta odrážela bezprostřední zkušenost s odlidštěnými mechanismy moci – řada z nich se v padesátých letech stala obětí politických procesů a byla odsouzena k dlouholetým žalářům (Václav Renč, Jan Zahradníček, Josef Kostohryz, Zdeněk Rotrekl).

Všechny znaky tohoto apokalyptického životního pocitu jsou patrné v tvorbě JANA ZAHRADNÍČKA. Svou monumentální báseň *Znamení moci* Zahradníček napsal v letech 1950–51 a dokončil těsně před svým zatčením v červnu 1951, vydána byla ovšem oficiálně až roku 1968 v Římě jako součást knihy *Rouška Veroničina a básně z pozůstalosti*. Domácí vydání této knihy bylo v roce 1969 zničeno a kniha tak v Československu – kromě časopíseckého otisku – vyšla až roce 1990. Báseň je psána volným veršem, propojeným častými refrény, návratnými motivy, dramatizovaným expresivním lexikem, výzvami a řadou dalších rétorických prvků. Zahradníček svou hymnickou skladbou vytváří vizi ohroženého světa a člověka, který opustil Boha a stal se tak nejistým, osamělým a vydaným napospas definitivě smrti. Je obelháván vědou, filozofií i politikou, sveden falešnými hlasateli svobody. Básnický subjekt se ocitá uprostřed zbídačelého světa, kde se lidské bytosti potácejí bez naděje, poháněny jen křikem „hlasatelů Šťastného živočicha“ k jakési rozplývající se chiméře. Lidé jsou vydáni napospas vlastní bezmoci, každý jejich pohyb se projevuje jako nesmyslné přelévání hmoty. Naděje je spatřována v návratu k řádu a uznání spirituální podstaty světa. Bezprostřední zkušenost střetu oduševnělé existence s bezduchým živořením zaznamenal Zahradníček také v básních vznikajících během svého uvěznění (1951–60), Bedřichem Fučíkem

později soustředěných do výborů *Čtyři léta* (1969) a *Dům strach* (Toronto 1981).

Jinou polohu duchovní poezie představil BOHUSLAV REYNEK ve sbírkách vzniklých během padesátých let: *Sníh na zápraží* (rkp. 1950) a *Mráz v okně* (rkp. 1955; souborně in *Podzimní motýli; Sníh na zápraží; Mráz v okně*, 1969). Reynkova poezie prošla cestou od expresionistických počátků k prostotě výrazu, k prolnutí světa smyslů se světem básnického slova, které v pokorných meditacích prosvětluje skutečnosti vesnického života, předměty i bytosti básníkovy nejbližšího okolí. Z biblických motivů Reynek akcentuje postavu Joba, symbolizující pokoru člověka i velikost utrpení.

Zahradníčkova apokalyptičnost a Reynkovo meditativní hledání duchovního prostoru byly dvě krajní polohy, mezi nimiž oscilovala větší část ineditní tvorby katolicky orientovaných básníků. V poezii JOSEFA KOSTOHRYZE se touha po dokonalém projasnění skutečnosti a reflexe životního údělu spojují v březinovském verši s úzkostí vpadající do každého jednotlivého osudu. Básnické soubory, které zachytily autorovu zkušenost z období nuceného dvacetiletého odmlčení a dlouholetého žalářování, mohly vyjít až okolo roku 1968 (*Jednorožec mizí*, 1969; *Přísný obraz*, 1970, později souborně ve svazku *Básně*, 2009). Obdobně tomu bylo s básnickou tvorbou VÁCLAVA RENČE, dalšího z uvězněných tvůrců, jehož poezie je postavena především na hledání jistoty v symbolech křesťanství (*Popelka Nazaretská*, 1969). K mystické extázi s častými vlivy i nekřesťanských náboženství směřují verše JANA KAMENÍKA, které se díky duchovním experimentům pohybují v prostoru absolutna, kde je negována přítomnost všední skutečnosti (*Pubertální Henoah*, 1969; uprav. Mnichov 1982).

Jiné podoby spirituální poezie padesátých let představuje tvorba Ivana Slavíka, Zdeňka Rotrekla a Vladimíra Vokolka, která je – oproti hyperbolizaci čistého duchovního zážitku – významněji poutána ke skutečnosti. V *Malachitu* ZDEŇKA ROTREKLA, souboru veršů vznikajících převážně během básníkovy věznění v Leopoldově a vydaném až roku 1980 v Mnichově, je hrůza přítomnosti patrná z básníkových děsivých vizí a „skřípavého“ zvuku veršů, dosahovaného také hromaděním ostře znějících souhlásek. Rotrekl až barokně podtrhuje ohrožující skutečnost a jako jediná možnost záchranu se mu jeví touha po duchovním překonání nelidské reality.

Společné prvky
v poválečné
tvorbě
katolických
básníků

Jan
Zahradníček

Bohuslav
Reynek

Josef
Kostohryz

Václav
Renč

Jan
Kameník

Zdeněk
Rotrekl

POEZIE V EXILU

V rámci exulantských literárních aktivit let 1948–58 tvořila původní básnická tvorba poměrně málo početnou položku, což bylo dáno politickým charakterem poúnorové vlny emigrace, v níž bylo pouze několik významnějších básníků (zejména Ivan Blatný, Ivan Jelínek, Milada Součková). Exil soustředěný na okamžitou akci navíc upřednostňoval publicistiku, jejímž úkolem bylo podat svědectví či polemizovat s komunistickým výkladem dějinných událostí. Poezie tak byla v tomto kontextu chápána jen jako jeden z prostředků polemiky s nepřátelským režimem, případně jako vyjádření pocitů exulantů.

Jako taková se však stala i respektovanou součástí politicky orientovaných periodik – pro mnoho autorů byla spíše doplňkem jejich tvorby žurnalistické a prozaické (například verše prozaika, dramatika a publicisty ZDEŇKA NĚMEČKA v básnickém sborníku *Čas stavění*, Vídeň 1956).

Teprve když se exil začínal jevit jako nevyhnutelná definitivita, vyvstala vnitřní potřeba vyjádřit pocity, jež tato specifická situace utvářela, což postupně posilovalo i roli poezie. Díky exilovým periodikům se tak do povědomí publika dostávala jména nových básníků, jako byli Pavel Javor, Jan Tumlíř či Robert Vlach. Výhoda tvůrčí svobody, které se básníci-exulanti těšili oproti domácím autorům, byla ovšem narušována nutností vyrovnávat se s podmínkami vznikajícími přesunem do nového, neznámého kulturního prostředí, ztrátou publika a kontaktu s živým jazykem.

Ztížená komunikace s publikem i mezi autory samotnými vedla k izolovanému hledání a formování vlastních básnických cest, a to zpravidla na pozadí předválečné tradice. Před experimenty přitom exiloví básníci dávali přednost konzervaci známých a osvědčených výrazových prostředků, přihlášení se k již ustáleným poetikám – nejčastějšími vzory jim byli Wolker, Nezval, Halas. Tento „konzervující“ postoj souvisel s pocitem ztráty jistot domova, národa či vlastní totožnosti: exilová tvorba byla z velké části reakcí na absurditu dějin, jejichž souhrou se člověk ocitá bez domova, je osamocen v cizím prostředí a nucen vyrovnávat se s křivdou „vyhnanství“, s úsilím udržet pro sebe zcizený prostor a hodnoty s ním související. Na

tomto pozadí se pak rozvíjely jednotlivé básnické přístupy, nabývající rozmanitých podob od zpěvného sentimentu touhy po domově (Pavel Javor) přes spirituální hledání metafyzických konstant cestou meditace (Jiří Kovtun, Ivan Jelínek) až po analytický průzkum vlastní paměti (Milada Součková). Společné znaky výchozí situace exilových básníků tohoto období byly tak silné, že do značné míry stíraly jejich diferenciaci generační či programovou.

Jistou výjimku v daném kontextu tvořila časopisecká poezie KARLA BRUŠÁKA (in *Básnické a prozaické dílo*, 2009), která propojovala tradici ortenovské a bednářovské generace s intelektuálním gestem reagujícím na atmosféru studené války. Tvorba JANA TUMLÍŘE obsažená ve sbírce *Hořká voda* (New York 1951) zase jako jedna z mála exilových sbírek vycházela z tradice Skupiny 42, a to zejména v popisech poválečného rozbombardovaného Německa.

Obvyklou podobu české exilové poezie svou tvorbou přesáhl IVAN JELÍNEK, na nějž měla rozhodující vliv Halasova poezie a básnický expresionismus. Ve sbírce *Ulice břemen* (Vídeň 1956) se básnické slovo autorovi stává záchrannou kotvou a ponor k elementárním zdrojům mateřštiny je mu až bolestnou útěchou. Básník se prodírá hmotou slov, rozbíjí ustálená významová spojení, obohacuje svůj poetický slovník o novotvary i archaismy, využívá tvaroslovných i syntaktických zvláštností češtiny s cílem odhalit neměnný základ lidského bytí. Slovní materiál jako by mu zastupoval nesrozumitelnost vnějšího světa, který je třeba pouze duchovním výkonem přimět k smysluplné výpovědi.

Pro básnický rukopis FRANTIŠKA LISTOPADA, bývalého příslušníka poválečné skupiny okolo Mladé fronty, jsou typické torzovité obrazy s množstvím zámlk, alogických spojení, signalizujících chaotičnost přítomnosti, k níž se básník cítí odsouzen (*Svoboda a jiné ovoce*, Vídeň 1956). Život se mu rozpadá do množství zlomků, z nichž každý zvlášť a pokaždé jinak vypovídá o identitě individua. Častá zdánlivě nelogická spojení slov, která si vzájemně odporují, jsou signálem toho, že Listopad svět reflektuje – způsobem do značné míry polemicky vyhoceným vůči metafyzickému spiritualismu – jako veličinu velmi rozpornou a neustále se proměňující.

Jen ojediněle byla během padesátých let publikována tvorba jednoho z členů bývalé Skupiny 42 IVANA BLATNÉHO, zastoupeného

Poezie
přesahující
konvenční
exilovou
tvorbu

Ivan
Jelínek

František
Listopad

Ivan Blatný v exilové produkci účastí v antologii *Neviditelný domov* a několika časopiseckými publikacemi; publikované torzo přitom naznačuje, že básník, záhy po své londýnské emigraci trýzněný duševní chorobou a od roku 1954 až do své smrti hospitalizovaný na psychiatrické klinice v Ipswichi, skrytě pokračoval v tvorbě, která se vracela k jeho básnickým východiskům a byla edičně zpřístupněna až po téměř třicetiletém publikačním odmlčení (*Stará bydlíšťe*, Toronto 1979; *Pomocná škola Bixley*, Toronto 1987, ed. Antonín Brousek).

K poetice Skupiny 42 se dedikací básně Fort George Jindřichu Chalupeckému proklamativně přihlásila také MILADA SOUČKOVÁ. Báseň je součástí sbírky *Gradus ad Parnassum* (Lund 1957), jejímž tématem je revokace minulosti jak v rovině osobní, tak kolektivní. I Součková staví na rejstříku motivů příznačných pro literární exil, tíhne k významovým okruhům evokujícím ztracený měšťanský svět usazených a nezpochybnitelných jistot. Současně ale tento svět, či přesněji vzpomínky na něj, podrobuje analytickému zkoumání, které jakoukoli patetickou proklamaci uvádí v pochybnost. Básniřka analyticky zkoumá vlastní paměť: obrazy v ní uchovávané chce přimět k výpovědi a ke svědectví, prověřuje jejich přítomnou hodnotu a důsažnost a nebojí se ani obrátit vlastní pochyby proti sobě samé. Brání se sebeklamu a obává se zrady vlastní řeči; v mnoha podobách konfrontuje vzpomínku a prožitek s osvojenými vrstvami přijaté kultury. Výsledkem takto výrazně využitého principu lyrické sebereflexe je osobitá výpověď o životním pocitu jedince žijícího v cizím prostředí a hledajícího nové způsoby porozumění sobě a chaosu kolem sebe.

NÁVRATY BÁSNICKÝCH OSOBNOSTÍ

Publikační problémy děl neslučujících se s oficiální normou Značná část básnické tvorby vznikající během padesátých let vstoupala do oficiálního vydavatelského kontextu se zpožděním, které ovšem nevyplývalo z osobního rozhodnutí. Bylo dáno jednak několika vlnami politického uvolňování (ale i utužování) a návaznými proměnami kulturní politiky, jež probíhaly zhruba od poloviny pa-

desátých let do konce let šedesátých, jednak slučitelností jednotlivých děl s takto se proměňující literární normou.

Jednotliví básníci na situaci vzniklou na počátku padesátých let reagovali různě. Někteří se snažili novému kontextu přizpůsobit a požadavkům budovatelské kultury vyhovět. Jiní si byli vědomi neslučitelnosti své poezie s prosazovanou normou a přestávali psát. Další se smířili s rolí čekatelů na možnost publikace, svá nově vznikající díla odkládali „do šuplíku“. Část z nich pak přecházela do jiných oblastí literatury, které nebyly tak ostře sledovány. Věnovali se překládání poezie a především básnické tvorbě určené dětským čtenářům, jako například FRANTIŠEK HRUBÍN, který v období mezi vydáním zkrácené verze básně *Ticho. Památce F. Halase* (1950) a sbírkou *Můj zpěv* (1956) napsal více než půl druhé desítky knížek pro děti a mládež.

František
Hrubín

Příkladem relativně rychlého návratu může být JAROSLAV SEIFERT, kterého kampaň proti Písni o Viktorce na čas vyloučila z veřejné činnosti. Když se však v roce 1954 znovu připomenul sbírkou *Maminka* (1954), opět své čtenáře vtáhl do zásadně jiného světa, než jaký vládl v tehdejší poetické produkci. Obrátil jejich pozornost k intimnímu tématu, k citově naléhavým vzpomínkám na svou matku a na proletářské dětství prožité v prvních letech dvacátého století na pražském Žižkově. Konkrétní obraznost básníkovi umožnila evokovat různorodost dětského světa, v nejlepších básních spojenou s dychtivými, zpola nechápavými chlapcovými průhledy do záhad života, především do tajemství lásky a vlastních zmatených citů.

Jaroslav
Seifert

Pomalejší byl návrat VLADIMÍRA HOLANA, který na počátku padesátých let nemohl publikovat novou tvorbu, přestože sbírky ze souboru *Dokument* (1949) a zejména některé pasáže z děl Dík Sovětskému svazu a Rudoarmějci patřily k oblíbenému recitačnímu repertoáru. V tomto období publikačního odmlčení se Holanovo dílo rozběhlo několika směry: mimojiné vznikla rozsáhlá lyrická sbírka *Bolest*, cykly *Strach* a *Víno* (in *Trialog*, 1964), druhá řada *Mozartian*, jedenáct lyrickoepických „básní-příběhů“ a první verze skladby *Noc s Hamletem* (rkp. 1949–56, dokončena 1962). Holan mohl vydávat pouze své překlady a básně pro děti (*Bajaja*, 1955), jeho původní tvorba se objevovala jen sporadicky v časopisech, almanaších a bibliofilských tiscích.

Vladimír
Holan

Holanova reflexivní lyrika první poloviny padesátých let, později soustředěná do sbírky *Bolest* (1965; rozšíř. 1966), organicky navazuje na autorovu starší drobnou meditativní lyriku. Nové básně jsou dramatizovány apostrofami, sebeoslovenými, otázkami, dialogickými prvky a zároveň jsou nabitы epizujícími momenty, situacemi a mikropříběhy, podtrhujícími autenticitu a věcnost výpovědi. V tematické hierarchii Holanovy lyriky těchto let hraje významnou roli téma matky a mateřské lásky, které v tragickém světě představuje básníkovi nespornou jistotu; obdobnou útěšnou roli má pro něj i téma dětství. Všechna ostatní témata jsou pak relativizována, problematizována a analyzována z různých úhlů.

Mezi lety 1948–55 vzniklo také jedenáct Holanových lyrickoepických básní, zařazených v roce 1963 do sbírky *Příběhy*. Svým charakterem navazují na autorovy rozsáhlé epické skladby z doby válečné, avšak využitím volného verše a svou mnohotvárností zakládají novou linii jeho básnické epiky. Holanovými postavami jsou často lidé chudí, prostí, bezmocní, zamilovaní, starci či děti, kteří podléhají nepochopitelnému drtivému úderu osobního neštěstí. Jejich prostý život je básníkem ustavičně konfrontován se světem věčných hodnot a nese mytický i náboženský rozměr. Tyto postavy se marně snaží zachovat si životní jistotu, důstojnost a hlubší smysl své existence, jsou však nespravedlivým osudem ustavičně deptány, sráženy, zbavovány i toho nejprostšího štěstí a nakonec i života. Osobitost těchto básnických příběhů je dána i důležitostmi lyrických pasáží, v nichž autor anticipuje směřování vyprávěného příběhu, zastavuje se u jeho uzlových bodů, zpomaluje dějový spád a reflektuje obecný smysl konkrétního vyprávění.

Ve stejné době vznikla také první rozsáhlá verze filozofické skladby *Noc s Hamletem*, kde na dialogickém půdorysu enigmatického rozhovoru básnického subjektu se Shakespearovým Hamletem definuje Holan své básnické, filozofické a morální krédo. Holanova polemičnost vůči nesvobodné době z básně vystupuje zřetelně; například vyhlášená myšlenka „Kdo nepracuje, ať nejí!“ slouží básnickému subjektu k vytváření a enumeraci obrazů, které popírají výchozí tezi a nastolují složitější, dramatictější a polemičtější obraz svobodné práce a otroctví.

Snazší byly návraty v druhé polovině padesátých let, kdy se česká poezie ocitla v situaci vyvzdorovávaného návratu k pozicím

dobrovolně i násilně pozbytým. K nejvýznamnějším hodnotám předchozího literárního vývoje, k nimž se opatrně počala hlásit určitá část tehdejších autorů, patřilo vedle odkazu avantgardy Štollem zatracené básnické dílo Františka Halase a také poezie tvůrců Skupiny 42. Tiché i hlasitější přihlašování se k těmto hodnotám znamenalo odmítnutí vnitřní nevěrohodnosti agitační poezie, pokus o vymanění složitého subjektivního osudu z masy anonymního davu a snahu uhájit intimitu přítomné každodenní chvíle uprostřed neustálého proklamativního vyzývání budoucnosti. K významným edičním činům Jana Grossmana jako redaktora v nakladatelství Československý spisovatel patřilo – vedle výboru z deníků Jiřího Ortena (1958) – především vydání výboru básní Františka Halase (*Básně*, 1957, edd. Jan Grossman, Vladimír Justl). Halasův publikační návrat otevíral prostor i pro básníky zasažené jeho poetikou, jako byl například LADISLAV DVOŘÁK a jeho opožděný debut *Kainův útěk* (sazba rozmetána 1948; 1958).

V druhé polovině padesátých let v souvislosti se společenským a politickým posunem vyvolaným kritikou tzv. kultu osobnosti vyšla celá řada sbírek, které přinesly nové postoje, přehodnocovaly básnickou tradici a směřovaly k hlubší, diferencovanější představě literatury. Otevřenější publikační prostor v této době umožnil i vydání veršů členů bývalé Skupiny 42 JIŘINY HAUKOVÉ (*Oheň ve sněhu*, 1958) a Jiřího Koláře.

JIŘÍ KOLÁŘ roku 1957 vydal svou parafrázi starého čínského textu o válečnickém umění *Mistr Sun o básnickém umění* a později publikoval výhradně prózy pro děti a mládež. Jako básník se však mohl oficiálně představit výborem z nepublikovaných sbírek *Vršovický Ezop* (1966) a dalšími knihami až na konci šedesátých let.

U Koláře hraje významnou roli postupnost času, jeho členění v lidském životě do dnů a roků. Rozdrobený čas se pro něho stává nejvýraznějším symbolem toku všednosti a nivelizace událostí. V protestu proti iluzi klidu, motivovaném výrazně i nesouhlasem s oficiálním splyváním kolektivu s komunistickou interpretací dějin, užívá Kolář prozaického deníkového záznamu v kombinaci s veršovanými útvary. Na jedné straně tak autentizuje přítomnost básníka v konkrétním dějinném čase, na druhé pak variacemi a transformací evidovaných faktů dosahuje jejich vytržení ze schémat plynoucího

Uvolňování
v druhé
polovině
50. let

Významné
publikační
počiny

Jiří
Kolář

kontextu a nutí je tak k odhalování skutečné významové nosnosti. Pozornost čtenáře je neustále strhávána ke gestu básnického subjektu, k jeho úsilí o distanci od iluze kolektivní a univerzalizující přítomnosti, která ho zbavuje svobody a vnucuje mu iluzi otupělého dehumanizujícího klidu. Tuto techniku Kolář využil již v roce 1949 v knize *Očítý svědek. Deník z roku 1949*, v němž se autorský subjekt stylizuje nejen jako svědek hrůzné doby, ale také jako ten, kdo vynáší hněvivý soud nad ubohostí mocných a jejich přísluhovačů. Nejzřetelněji je technika variací a montáže Kolářem užita v souboru z roku 1950 *Prometheova játra* (1970 sazba rozmetána; smz. 1979; Toronto 1985). V této experimentální skladbě žánrově i druhově velmi různorodých textů, v níž se mísí dokumentárnost s imaginativností, se básník stává neúplatným kritickým svědkem nástupu komunismu. Textová heterogenost je v knize široká: vedle deníkových záznamů se zde objevují fragmenty dopisů, citace z tisku a beletrie, jsou tu vloženy i ucelené cizí texty.

OBNOVOVÁNÍ VÝRAZOVÉ ŠKÁLY

Charakteristickým rysem české poezie druhé poloviny padesátých let bylo částečné odmítnutí schémat zkonstruovaných v předchozím období. Výrazným inspiračním zdrojem – byť mnohými nerefektovaným či oficiálně nepřiznávaným – se stala Skupina 42 a její akcentování postoje básníka jako „pouhého“ svědka událostí, přidrůžujícího se vlastních důvěrných zkušeností, zpozorovaného a zaslechnutého. Tato základní tendence byla viditelná u celé řady básníků odlišného naturelu i orientace, nicméně roli programového centra, kolem něhož se sdružila generační vrstva mladších autorů, básníků, prozaiků, kritiků a teoretiků kladoucích důraz na žitou skutečnost a přicházejících s programem poezie všedního dne, sehrál v druhé polovině padesátých let časopis *Květen*. Program všedního dne nebyl ovšem intelektuální hříčkou několika tvůrců, sledujících vlastní umělecké cíle, nýbrž projevem obecnější, nadindividuální potřeby změnit charakter literatury, výrazových prostředků i literárního života.

Básníci okruhu *Květen* sdíleli vizi nové komunistické společnosti a optimistický pohled na svět a s budovatelskou poezií nedávných let je spojovaly mnohé axiomy i motivy. Hlásali víru v obyčejného člověka a jeho každodenní život v tuto chvíli a na této zemi. Díky rodícímu se přesvědčení, že mnohost individuálního bytí není redukovatelná na frázi, se však snažili rozpoznat a překonat lživost ideologických schémat.

Program poezie všedního dne spojil několik osobností rozdílného básnického založení, odlišné minulosti i dalšího vývoje. K těm, kteří před svým příklonem k této poetice prošli vícero fázemi, patřil Jiří ŠOTOLA, básník pokládáný za ústřední postavu skupiny. Těsně po válce začal publikovat verše inspirované spirituální tradicí a v polovině padesátých let vystoupil jako autor lyrických proklamací, které s dobovou naivitou oslavovaly práci mladých lidí, a kladl důraz též na život vojáků a bojovníků za mír a socialismus (*Červený květ, Za život, obojí* 1955). Za první Šotolovu knihu vymezující se vůči tomuto schématu lze považovat sbírku *Svět náš vezdejší* (1957), v níž převládala tematika lásky, na rozdíl od dřívějších autorových veršů zbařená potřebou politicky tendenční interpretace. Básník v ní v duchu poetiky všedního dne nechává do svých básní vniknout změt jevů a výjevů, sjednocených v rovině druhotných významových a citových poukazů. Intonační spád Šotolovy poezie navazuje na Nezvalovo poetické údobí, přičemž stupňuje výmluvnou konkrétnost dravé chuti do života v jednotě jeho různých stránek. Pocit chuti do života však přenáší i do obecné ideové roviny, v níž se dostává do těsné blízkosti dobově tolik protežovaného optimismu. Víru ve vítězný pokrok lidstva ovšem básník již nevyvozuje z neosobní historické zákonitosti, nýbrž ji vidí jako životodárnou veličinu, která umožňuje překonat někdy až drasticky zdůrazňované slabosti a rozpory lidského života.

Motivy lačnosti po žití se na sklonku padesátých let objevily také v tvorbě KARLA ŠIKTANCE. Šiktancovy první sbírky byly typickým projevem dobově schematické poezie (*Tobě, živote!*, 1951; *Pochodeň jara*, 1954), teprve ve sbírce *Vlnobítí* z roku 1956 autorův dějinný optimismus z části ztratil ideologický charakter a byl rozrušen tóny nesouladu, smutku a lítosti, v milostných básních i tematikou nevěry a rozpadu manželství, ve verších politických také náznakem polemiky a kajícího sebereflexí. Ve své první osobitější sbírce *Žízeň*

Jiří
Šotola

Karel
Šiktanc

(1959) se Šiktanc vydal jiným směrem. Jeho příklon k poezii všedního dne prozrazuje výraznější inklinace k městským motivům a snaha dát podstatný smysl konkrétním situacím ze života prostých lidí. S tím souvisí také užití volného verše a důraz na výrazné detaily, jež vyrůstají z paměti básníka i společnosti. Specifiku sbírky *Žízeň* ovšem utvářejí především časté etické střety s mnohostí podob básníka „já“, které tu přerůstá nejen do podob přítele, ale i kohosi temného a neznámého.

Mirolav Florian MIROSLAV FLORIAN, další z výrazných osobností skupiny kolem Května, byl již od své prvotiny *Snubní prsten* (1948) typem básníka-harmonizátora. Jeho básnická síla i slabost spočívá především v nezastíraném oslnění možnostmi poezie, improvizací lehkosti a bohaté obraznosti, s níž ozvláštňuje a pointuje myšlenku i pocit; hranice jeho talentu ovšem utvářela inklinace k poezii jako pouze smyslově názorné popisnosti. Koncept poezie všedního dne básník programově naplnil až sbírkou *Otevřený dům* (1957), v níž jeho lyrismus nabyl větší různorodosti a vytvořil prostor pro nápaditou a nenásilnou metaforičnost. Rozhodujícím posunem byl přechod od pouhého lyrického souznění s přírodou k výslovnému prolínání básníka nitra a lidského osudu s přírodou a celkem jevového světa. Ve čtyřech básních sbírky *Závrat* (1957), psaných rozmáchlým volným veršem, se namísto jediné intimní situace stává dějištěm celá zeměkoule.

Mirolav Holub Dobová tendence k faktografické konkrétnosti se nejzřetelněji promítla do básnické tvorby MIROSLAVA HOLUBA. Již od své prvotiny *Denní služba* (1958) se Holub stal básníkem civilizačních proměn řízených rytmem vědeckého a technického poznání, které klade důraz na tvůrčí, intelektuální, poznávací činnost. Holuba přitahuje pracující člověk, pro poezii však objevil zcela jiný typ pracovníka a pracovního prostředí, než jaký byl závazný v dobách budovatelské poetiky. Témata pro své básně vyhledává v sobě profesně blízkém prostředí, v nemocnicích a výzkumných laboratořích. Ve svých básních Holub sblížuje umění a vědu, v jejímž jazyce nalézá způsob, jak zcivilnit básnické promluvy a uplatnit v poezii intelekt. Ve srovnání se snahou jeho vrstevníků po obrazně bohatém básnickém pojmenování lze proto u Holuba sledovat příklon k přímému pojmenování, k přesnému a přísnému výběru faktů a detailů skutečnosti, na

jejichž základě buduje myšlenkově jasná, maximálně sdělná racionální jádra epická a reflexivní.

Svou poezii v časopise Květen publikovali také Josef Brukner, Vlasta Dvořáčková, Ivo Štuka a jako básník se na jeho stránkách představil také MIROSLAV ČERVENKA. Jeho dvě první sbírky ještě vězely v zajetí naivního dobového optimismu mladé svazácké generace (*Po stopách zítřka*, 1953; *To jsi ty, země*, 1956), teprve ve třetí sbírce *Lijáky* (1960) se v duchu programu generační skupiny poezie všedního dne, který na stránkách Května spoluvytvářel i jako kritik a teoretik, dobral osobitějších básnických poloh.

Spojení víry v socialismus s důrazem na všední žitou skutečnost, na autenticitu básnické výpovědi a uměleckou analýzu života současníků působilo v danou chvíli revolučně a v rámci oficiálně publikované básnické produkce bylo vnímáno jako zřetelný odklon od norem budovatelské poetiky. Sami tvůrci postulovaného programu si však zanedlouho začali uvědomovat jeho hranice a fakt, že empirická skutečnost sama o sobě nemusí vytvořit cennou uměleckou výpověď. V šedesátých letech se navíc stávala zřejmou polovičatost navenek radikální proměny a začaly se vést spory o to, zda poezie Května jen modifikovala, zživotnila a zlidštila dogmata poezie padesátých let, nebo zda znamenala skutečně klíčovou vývojovou hodnotu, která nasměrovala jednotlivé tvůrce v jejich dalších výbojích.

Objev všednosti jako protipólu světa patetických idejí a velkých dějin přitom v jednotlivých konkretizacích nemusel být pouze zdrojem nových jistot a nemusel znamenat jen snahy o její básnickou oslavu; mohl současně autory znejistovat a vytvářet nedůvěru v každodennost jako veličinu produkující stereotyp a tupou masu. To se projevilo zejména tam, kde lyrický subjekt odmítl být nadále beztvárovou součástí znivlizovaného davu a ztrátu individuality přestal vnímat jako úspěch na cestě za novým člověkem. Verše, z nichž zaznívá právo na odlišnost jako součást elementární důstojnosti a práva na obyčejné žití, jsou provázeny množičními se znepokojivými obrazy lidí, redukováných na „lid“.

I v tomto směru byl básnickým příkladem František Halas. K jeho odkazu se explicitně přihlásil FRANTIŠEK HRUBÍN ve sbírce *Můj zpěv* (1956), která již svým titulem kladla důraz na právo jedince hovořit sám za sebe. Vnitřní napětí a dynamiku všech Hrubínových děl

Mirolav
ČervenkaLimity
„květnácké“
poezieVšednost jako
zdroj nedůvěry
a stereotypuFrantišek
Hrubín

utváří vědomí konfliktnosti nezjednodušované skutečnosti. Jakkoli jsou ve sbírce *Můj zpěv* tyto konflikty klenuty do konečných souladů a vše překonávajícího hladu po životě, autor v „oceánu budoucnosti“ nachází i „loužičku smutku“: přítomnost pochyb a stesků dává jeho písním rozměr složitější a také přesvědčivější harmonie. Vedle písňové kantilény se v Hrubínově díle uplatňují rovněž epizující postupy kompozičně pracující s ostrými, kontrastními „stříhy“ různých podob reality. To platí zejména pro skladbu *Proměna* (1957), která tematicky navazuje na deziluzivní tón autorovy starší sbírky *Hirošima* z roku 1948 a civilním volným veršem reflektuje situaci člověka vydaného napospas přirozené pomíjivosti života. V obou dílech je protipólem i pozadím každodenního života trvalá hrozba všelidské katastrofy, nukleární smrti.

Oldřich
Mikulášek

Na konfliktním, dialogickém půdorysu stavěl svou novou poezii OLDŘICH MIKULÁŠEK. Ve skladbě *Krajem táhne prašivec* (1957) přišel s postavou vydědence, který v lidcích rozněcuje jejich pudovou životní energii. Jeho sbírka *Ortelů a milostí* (1958), jedna z nejvýraznějších knih oficiálně vydaných v tomto období, vyvolala značně polemickou reakci pro svou tehdy zcela nebyvalou nesmlouvavost, s níž byla komponována jako otevřený, neuhlazený střet rozporů mezi smysluplným životem a mezi odosobněnou existencí v podobě pouhého zvyku. Takový neživot je u Mikuláška neustále provokován k vyjevení své mělké podstaty, často prostřednictvím tajemných postav, jako například v záhadné postavě vyvolavače ze stejnojmenné básně, jenž malodušným osudům posměvačně nabízí raději vykoupení smrtí. Básně *Ortelů a milostí*, soustřeďující se k osudu jednotlivce, oscilují mezi temným pólem „ortelů“, jež jsou básnickou polemikou s lidskou lhostejností, zvykem, malostí, nesvobodou, podlostí, osudovou daností a smrtí, a mezi „milostmi“, světlým pólem lidské touhy a lásky, evokací krásy okamžiku, oslavou vzruchu životní energie a vášně. Sbírkou doslova zaplňují obyčejné věci běžného života, s jejichž pomocí básník dospívá k obecnějším závěrům.

Jan
Skácel

Poněkud odlišným způsobem vstoupil do české literatury ve své knižní prvotině *Kolik příležitostí má růže* JAN SKÁCEL (1957). Skácelově knize nechybějí v tehdejší době obligátní obrazy, jednotlivé básně však zároveň přinášejí i to, co se v následujících letech stane pro autora typické: intimní svět křehkého ticha, jehož prostřednictvím

se básník dobírá prapůvodních základních hodnot lidskosti, souvisejících s dětstvím a obrodnou silou přírody. Již tento osobitý debut naznačil, že Skácelova poezie míří k rozměru, který je protipólem nabubřelé monumentality, směřuje k zachycení okamžiku a všímá si životního detailu. Skácel inklinuje k idyle venkovských ctností, k prostotě, lapidárnosti a vnitřní harmonii básnického sdělení, k okouzlenému pozastavení a tichému zamyšlení, což se projevuje v mytizaci venkova, v dekorativnosti stylu, barvitosti a sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající z vizuální představy.

Součástí zápasu „o právo básníka na smutek“ byla sbírka MILANA KUNDERY *Monology* (1957), která do české literatury druhé poloviny padesátých let přinesla tehdy nezvykle intimní obrazy milostných neporozumění, osamělosti a vzájemného odcizení. Kunderovy texty tu počínají prozrazovat autorovu tendenci k epice, k užití analytického intelektu, k jisté provokativnosti a potřebě vymezovat se polemicky. Ve stejném roce s podobnými tóny intimity přišel i EDUARD PETIŠKA, když se v knize *Okamžiky* (1957), skladbě rámované motivem jednoho návštěvního dne v nemocnici, pokoušel podkrýt tajemství jinak nenápadných lidských situací a osudů.

Jestliže lze pozorovat ústup výrazné části básnické produkce od tradičních básnických forem a od ztrivializované inspirace písňovými útvary, které preferovala budovatelská poetika, současně se začala formovat nová generace textařů a hudebníků, kteří do poezie vnesli inspiraci jazzem a jazzovou písní. Tito textaři byli zprvu spjati se scénami kavárén-Reduta a Vltava a zanedlouho měli výrazně ovlivnit hnutí divadel malých forem a propojit populární píseň s poezií. Autoři, jako byli Jaroslav Jakoubek, Pavel Kopta a zejména Jiří Suchý, psali neotřelé texty, které se blížily poezii a dosáhly již v této době popularity i tím, jak dokázaly proti oficiálnímu patosu postavit poetistickou fantazii a radostnou uvolněnost slovních hříček.

Přes liberálnější atmosféru však poslední třetina padesátých let znamenala pouze částečné uvolnění, které navíc bylo v roce 1958 silně ohroženo novými zákazy a restrikcemi, které měly za cíl znovu ovládnout a znivelizovat prostor svobodné tvorby (v oblasti poezie šlo o zrušení nepohodlného časopisu *Květen* či vynucené odchody Jana Grossmana a Ladislava Fikara z nakladatelství Československý

Právo básníka
na smutekJazzová
inspiraceUtuzení
poměrů
v roce 1958

spisovatel). Pojetí literatury jako uzavřeného prostoru, do kterého jsou vpouštěna pouze ta díla, která nejsou v rozporu s aktuálním výkladem normy, znamenalo i zákaz publikace některých sbírek: nakladatelstvím Československý spisovatel byla odmítnuta například sbírka Violy Fischerové Propadání, stejný osud potkal i sbírku Emila Juliše A přece...

PRÓZA

Nástup komunistické diktatury a následné radikální zúžení oficiálního publikačního prostoru nemohlo nepoznamenat také prózu, která měla nově vyhovovat normám socialistického realismu a plně sloužit utváření nové společnosti. Prózu počátku padesátých let tak charakterizuje omezený rejstřík ustálených motivů a témat. Prosažovala se zejména tematika boje starého, zanikajícího světa se světem novým, mířícím k radostné beztrždní budoucnosti, v níž práce pro celek bude naplněním smyslu života jedince, vnímaného především ve společenských souřadnicích. Tomu odpovídalo rovněž výchovné pojetí dějů a postav, na které byl kladen požadavek typičnosti: postavy měly být nositeli vlastností odpovídajících té které sociální třídě a roli, jež jí byla podle marxistické teorie přisuzovaná „v boji o společenský pokrok“. Ačkoli na aktuální politickou objednávku nejpružněji reagovaly kratší žánry jako reportáž, črta a povídka, za prestižní byly považovány zejména žánry velké epiky: budovatelský román a román historický, tedy díla, jež měla tematizovat a heroizovat dějinnou nutnost historického vývoje směrem ke komunismu, jakož i přerod jedinců v uvědomělé tvůrce socialismu.

Literatura vznikající ve znamení budovatelské kultury chtěla primárně oslovovat „pracující třídu“, a proto nesla také mnohé rysy literatury populární. Současně však s nástupem totality nabyla na síle starší výchovná tendence, která nepoliticky zaměřenou zábavnou beletrii spojovala s kapitalistickým podnikáním a odsuzovala jako otupující literární brak bez umělecké a výchovné hodnoty. Romány tohoto typu přestaly vycházet. Zcela nepřipustné a škodlivé

Omezený
rejstřík motivů
a témat prózy
počátku 50. let

Oficiální
norma
a populární
žánry

se jevíly žánry jako western nebo milostný román, potlačovány byly také tradiční podoby detektivky, která nyní měla vypovídat o boji policejních orgánů s nepřáteli socialismu.

Zcela mimo perspektivu nové socialistickorealistickej prózy se ocitla tvorba emigrantů, kteří byli prohlášeni za nepřátele a zrádce. Z renomovaných prozaiků do exilu přešli Zdeněk Němeček, Jan Čep, Milada Součková a Egon Hostovský, jenž si jako jediný v zahraničí vydobyl uznání. Stejně tak se ovšem stranou oficiálního života ocitla řada dalších starších i začínajících spisovatelů, kteří sice neemigrovali, avšak byli si vědomi, že jejich pojetí literární tvorby je odsuzuje k vynucené či dobrovolné, dočasné či trvalé existenci mimo publikovanou produkci.

REPORTÁŽ A DROBNÁ PRÓZA VE SLUŽBÁCH BUDOVNÍ SOCIALISMU

Centrem budovatelské optiky byl komplex ideologických mýtů. Mýtus kolektivity, spatřující v identifikaci jedince se zájmy společnosti záruku jeho trvalého štěstí, se tu prostupoval s mýtem mládí, vyzdvihujícím ty, kteří již neměli být zatíženi mentalitou starého světa, ale i s mýty „poslední bitvy“ a „šťastného věku“, jež měl nastat poté, co bude bojem překonáno rozdělení světa a nastane čas zákonitého vítězství komunismu. Schematické vnímání člověka jako bytosti projevující se především ve veřejné činnosti doplňovala víra v neomylnost komunistické strany a zbožštění vůdců proletariátu, ať již šlo o Stalina a Lenina, nebo vládců místních, v Československu tedy Klementa Gottwalda a Antonína Zápotockého.

V oblasti poetiky budovatelská próza padesátých let tíhla – v souladu s koncepcí socialistického realismu – k tradičním literárním prostředkům. Pod pojmem socialistický realismus byl prezentován velmi úzký kánon témat a motivů, ale i forem a metod inspirovaných více než meziválečnou tvorbou levicových autorů prozaickou tradicí devatenáctého století.

Početnou součástí literární produkce, která tento koncept naplňovala a ilustrovala, byly drobnější prozaické útvary a žánry vysloveně publicistické. Mezi nimi přitahovala svou časovostí pozornost autorů a kritiky zejména reportáž, jež měla přibližovat prostředí, v nichž se pospolitá práce pro budoucnost stává středobodem lidského snažení, a přinášet tak „pravdivý obraz“ zrodu nové společnosti nejen doma, ale i v zahraničí. Takové reportáže byly výrazně podporovány příslušnými svazovými a stranickými orgány, což se projevilo i ve vysílání spisovatelů do průmyslových závodů, továren, na stavby a do dolů. Spisovatelé měli přinášet osobní svědectví a nefalšované zážitky, přičemž se automaticky očekávalo, že jejich zprávy budou potvrzovat předem daný ideový konstrukt, a tak příznivě a výchovně působit na čtenáře. Reportáže – psané například Jiřím Hronkem (*Reportáž o velké věci*, 1947), Vojtěchem Cachem (*Čas nestačí člověku*, 1949) či Františkem Ravenou (*Stavíme HUKO*, 1952) – proto vyzdvihovaly především příkladné pracovní úsilí úderníků, zlepšovatelů a organizátorů ve výrobě. Pokud se v nich objevilo něco negativního, co mohlo hatit budovatelské úsilí, tak to bylo spjato s „intrikami reakce“.

Obdobně tomu bylo i u reportáží cestopisných, vznikajících zpravidla na základě krátkodobých pobytů v rámci kulturních delegací. Jediným rozdílem oproti předchozím přitom bylo to, že takovéto reportáže rozšiřovaly dějiště zápasu mezi starým a novým světem, Východem a Západem na celou zeměkouli. Oblíbeným tématem proto byl Sovětský svaz jako ideál a velký vzor a také další tzv. lidovědemokratické země, které za tímto vzorem krácejí. Kapitalistický Západ se naopak stával předmětem reportáží řidčeji, a když, tak byl jeho obraz konstruován výhradně podle propagandistických floskulí o zemích, v nichž vládne buržoazní zlo. Jako součást tábora míru, jež se snaží vzepřít nadvládě kapitalistů, byl vnímán i třetí svět. Autory těchto reportáží byli přitom jak zavedení spisovatelé, tak autoři debutující: František Kubka (*Bulharský deník*, 1949), Jarmila Glazarová (*Leníngrad*, 1950; *Jaro Číny*, 1954), Marie Majerová (*Zpívající Čína*, 1954), Adolf Hoffmeister (*Pohlednice z Číny*, 1954, rozšíř. 1956), Ludvík Aškenazy (*Německé jaro*, 1950). Z uvedených knih se svým charakterem vymyká první uvedená: osu Kubkovy knihy tvoří postřehy z diplomatické praxe (Kubka působil v Bulharsku

Reportáž
jako potvrzení
daného
ideového
konstruktu

Reportáže
z rozděleného
světa

jako velvyslanec), střízlivé záznamy, místy se dotýkající i politicky „choulostivých“ záležitostí (například komplikovaných vztahů bulharsko-jugoslávských), o nichž se reportážní knihy psané v době jen o málo pozdější již vůbec nezmiňovaly.

Významnou inspiraci pro vlnu reportáží z rozvojových zemí, která v české literatuře kulminovala po polovině padesátých let, představoval nebývalý čtenářský úspěch prvního z děl cestovatelů JIŘÍHO HANZELKY a MIROSLAVA ZIKMUNDA, třísvazková *Afrika snů a skutečnosti* (1952). Beletrizovaný cestovní deník přinášel dramatické výjevy z putování Čechů neznámým kontinentem, výklady o dějinách i současnosti stavu té které země a její hospodářské situaci, ale i mikropříběhy o českých krajanech a portréty domorodců.

V druhé polovině padesátých let se při hledání nových podob reportážní prózy nejdále dostal JAROSLAV PUTÍK v cestopise *Pod egyptským půlměsícem* (1957). Důrazem na aktuálnost a nedůvěřivým ohledáváním skutečnosti z různých stran v něm předznamenal budoucí vývoj žánru v šedesátých letech.

Podobnou tematiku jako reportáže přinášely také drobnější prozaické žánry, zejména povídka a črta – rozdíl byl v tom, že jejich autoři usilovali o výpověď umělečtější a fabulovanější. I oni však zachycovali budovatelské úsilí doma a v dalších spřátelených zemích a také problematiku mírového hnutí a mezinárodní solidarity tzv. pokrokových sil v „boji proti imperialismu“. Negativní odsudek kapitalismu přinášely například politické prózy a črty FRANTIŠKA KUBKY (*Malé povídky pro Mr. Trumana*, 1951; *Picassova holubice*, 1953), LUDVÍKA AŠKENAZYHO (*Sto ohňů*, 1952; *Vysoká politika*, 1953) či NORBERTA FRÝDA (*Meč archandělů*, 1954). Oblíbeným politicko-dobrodružným žánrem, nastoleným studenou válkou, byly pak povídky z prostředí armády a pohraničnicků, které spojovaly dějové prvky se syžetem morální zkoušky, vedoucí k vyššímu stupni ideové uvědomělosti (RUDOLF KALČÍK: *V hraničních horách*, 1954, *Oheň v srdci*, 1955; MARIE MAJEROVÁ: *Divoký západ*, 1954; MILAN KYSELÝ: *Moje rota*, 1956).

Prozaici přijali za svou povinnost literárně vyjadřovat, jak se aktuální politické změny promítají do smýšlení, citů i jednání konkrétních jednotlivců, tedy úkol popsat inspirativní zdroj tzv. nového, socialistického člověka, který se i vnitřně rozejde se vším, čím ho dosud spoutával starý svět vykořisťování. Teze, že nová společnost dává

šanci každému, se projevovala i tak, že schéma „přerodu“ a následného vzniku nového poměru ke světu, lidem a práci autoři s oblibou demonstrovali na postavách sociálně hendikepovaných. Příkladem může být Aškenazyho příběh o starém Romovi, který přemůže nechut k učení díky svému synkovi (Gabore, Gabore... ze souboru *Sto ohňů*, 1952) nebo vyprávění JANA WEISSE o vesnické děvečce, která celý život dřela na druhé a teprve k stáru pozná, co je to lidská důstojnost (povídka O věrnosti ze souboru *Příběhy staré i nové*, 1954; samostat. tit. *Lojzka*, 1956).

Oblíbenou knižní formou byly soubory konfrontující prostřednictvím jednotlivých povídek poúnorovou současnost s časy předválečnými a popřípadě i s dobou protektorátní. Nejdůsledněji tento princip uplatnil JAN DRDA v cyklu povídek *Krásná Tortiza* (1952): třebaže jeho tematickou dominantu utvářejí příběhy o protifašistickém odboji, v celkové kompozici knihy i v jednotlivých povídkách se neustále uplatňuje kontrast dvojího času a dvou protikladných společenských systémů. Od ostatní povídkové produkce se přitom ovšem Drda odlišoval tím, že mu bylo cizí schéma individuálního přerodu – jeho naturelu odpovídaly lidové postavy jako hotové typy, které odkazují spíše k lidové pohádce než k realistické próze. Ostatně v jedné z povídek se jako hrdina odboje objevuje i postava Dařbujána, která pak přešla do autorova pohádkového příběhu o Dařbujánovi a Pandrholovi. S pohádkou Drdovo vyprávění spojuje i řada dalších rysů: snaha o maximální využití jadrného lidového jazyka s jeho ustálenými obraty a rčeními, humor a konečně i cílevědomá sekularizace některých náboženských symbolů.

Podobné prvky zčásti modifikují ideová schémata také v povídkách Jiřího MARKA (*Nad námi svítá*, 1950; *Z cihel a úsměvů*, 1953).

BUDOVATELSKÝ ROMÁN

K hlavním tématům budovatelských próz patřil nesmlouvavý zápas „starého“ a „nového“, respektive oslava práce, která se vymaňuje z dosavadních pout donucení a mění se v heroické, velkolepé a radostné

Téma zrodu
nového
člověka

Jan Drda

naplnění lidského údělu. Velká, historická, přelomová doba měla zrodit velkou epiku, která pak měla zpětně oslavit a mytizovat projektovanou proměnu i společenské děje a procesy, které ji umožnily.

Za prestižní žánr budovatelské kultury byl proto považován především velký společenský román, který měl zachycovat zásadní proměnu myšlení člověka tak, jak k ní mělo docházet v prostředí práce: v továrnách, na stavbách a ve vznikajících zemědělských družstvech. Základním námětem budovatelského románu byl zrod kolektivů nových lidí, kteří nacházejí sami sebe, své místo a společenské uplatnění v budování nového a lepšího světa. Vzorem nového lidství byla postava dělníka, popřípadě družstevního rolníka; tématem pak proměna společnosti, tj. proces nevyhnutelné socializace vlastnických vztahů a následná výroba materiálních hodnot, které měly uspokojit všechny potřeby společnosti i jednotlivců.

Mytizace člověka práce se promítla i do jazykové roviny próz. Té sice dominovala závazná spisovná norma, nicméně snaha autorů realisticky zachytit specifičnost jednotlivých pracovních prostředí znamenala vpád odborného názvosloví a „hantýrky“ světa techniky, přestavitelství a organizace práce. Věci, úkony, nové organizační formy, výrobky a stroje se přitom v tomto jazyce měnily v symboly. Typickým příkladem je jeden z ústředních motivů budovatelské mytologie: traktor. Traktor byl pojímán jako tank práce a míru, jako zbraň nového řádu; symbolizoval sepětí venkova s městem, znamenal příchod budoucnosti na vesnici, rušil převahu tělesné síly nad duševní a tím i zrovnoprávňoval ženu s mužem.

V žánru budovatelského románu se navíc naplno projevovala jedna z klíčových norem socialistického realismu, totiž požadavek typizace jako výraz představy, že tvůrce nemá z chaosu jevového světa vybírat věci a jevy zdánlivě statisticky významné, ale to, co je podle jediného správného, vědeckého výkladu světa zárodkem rodící se ideální budoucnosti. Vycházelo se z předpokladu, že tvůrci nebo kritici jsou schopni takovéto jevy rozpoznat, a to díky tomu, že se mohou opřít o marxistickou filozofii a o program komunistické strany. Společenské dění bylo vnímáno jako projev zákonitých historických procesů: povinností prozaiků bylo tedy tuto nutnost a zákonitost v přítomnosti odkrývat a napomáhat tak společnosti při její cestě vpřed.

Počátek socialistické revoluce byl spojován s druhou světovou válkou, květnovou revolucí a osídlováním pohraničí. Vlastní těžiště jednotlivých próz pak leželo ve vyprávění o znárodnění, o následných bojích za splnění plánu a ve vylíčení kolektivizace. Významné postavení přitom měl motiv fronty: války mezi „minulostí“ (kapitalismem) a „budoucností“ (socialismem), která prochází každou továrnou, stavbou či vesnicí. Typickým syžetem budovatelského románu bylo vyprávění o určitém pracovním prostředí, v němž zprvu vládne zmatek a chaos a které není s to plnit úkoly na něj společností kladené. Do tohoto prostředí pak přichází přesvědčený komunist, zpravidla mladý muž nebo mladá žena, kteří svým pracovním nadšením strhnou ostatní poctivé dělníky k mimořádným výsledkům, ke splnění a překonání stanovených úkolů. A když se současně podaří demaskovat zrádce, kteří se snaží práci ve prospěch celku sabotovat, dojde k nastolení kýžené harmonie, jež je příslibem šťastné budoucnosti.

Takovému výchovnému pojetí literatury odpovídala také trivializace kresby prostředí a postav, které byly zbaveny hlubší psychologie a typizovány tak, aby ve svých činech i myšleních odpovídaly třídním schémátům. Takto pojaté postavy proto měly reprezentovat současný svět jako celek, tedy zastupovat hlavní společenské třídy a vrstvy, generační, kulturní a etnické skupiny a jejich postoje ke komunistické revoluci. Zatímco záporné postavy škodily, často i organizovaně a ve spojení se západními diverzními centrály, kladné byly vykresleny jako hrdinové, kteří brání rodící se socialismus a získávají na svou stranu doposud váhající.

Budovatelských románů vyšlo okolo čtyřiceti, nejvíce v období 1952–55, kdy tvořily normativní horizont oficiálně vydávané literatury a také rezonovaly s řadou překladů téhož typu z ruštiny a dalších jazyků zemí sovětského bloku.

Mezi nejoceňovanější díla velké budovatelské epiky patřil Nástup VÁCLAVA ŘEZÁČE (1951), v němž se národnostní problematika kolonizace potkávala s vyprávěním o boji za socialistický charakter země. Téma odsunu Němců a českého osídlování Sudet autor spojil s tématem znárodnění, s ideologickou typizací postav a s prvky dobrodružné literatury, konkrétně westernu. Na nedávné události nahlížel z perspektivy dějinného rozměru, který jim přisuzovala dobová mytologie. Tvarově pak usiloval o prózu oslovující široký

Typické
motivы
a syžety

Trivializace
postav
a prostředí

Nejvýznamnější
budovatelské
romány

okruh adresátů návratem k tradiční románové poetice, a to i za cenu zjednodušení výrazových prostředků. Tento postup románu zajistil čtivost a postavení prvního vzorového díla žánru, oceňovaného literární kritikou. Druhý díl plánované a nedopsané trilogie, nazvaný *Bitva*, jehož ústředním bodem byly události roku 1948, vyšel až o tři roky později. V rychle se měnící literární situaci však již bylo jeho kritické přijetí mnohem zdrženlivější.

Z početné produkce budovatelských románů lze dále jmenovat prózy ALENY BERNÁSKOVÉ *Cesta otevřená* (1950), BOHUMILA ŘÍHY *Dvě jara* (1952), KVĚTOSLAVA FRANTIŠKA SEDLÁČKA *Luisiana se probouzí* (1952) nebo trilogii PAVLA BOJARA *Slunečný širý svět* (1952–1961). Proměnit konflikty ideologicky konstituovaných typů v niterná lidská dramata se nejvíce podařilo JANU OTČENÁŠKOVÍ v jeho románovém debutu *Plným krokem* (1952), jenž lze číst i jako autorovu polemiku s existencialistickým pojetím samoty jako lidského údělu.

Základní světonázorové principy, tematizované v budovatelském románu, zůstávaly v průběhu padesátých let neměnné, nicméně postupem času a pod vlivem posunu kulturně-politické atmosféry docházelo k dílčím proměnám budovatelské poetiky. Jednou z nich byl posun od jednoznačně kladných hrdinů k postavám více váhajícím, kterými se mohli nově stávat nejen dělníci, ale i intelektuálové. Jiným posunem byly transformace obrazu nepřítele, což bylo na jedné straně ovlivněno atmosférou v Československu po politických procesech s vnitřními nepřáteli (mezi něž byl započítán i generální tajemník KSČ Rudolf Slánský) a na straně druhé částečným uvolněním po Stalinově a Gottwaldově smrti. Zatímco v prvních budovatelských románech byl do role záškodníka pravidelně obsazován představitel buržoazie, díla pozdější se s podobnou vehemencí vymezovala i vůči takovýmto vnitřním „zrádcům“. Pozdní budovatelské romány – např. *Rušné dny* JIŘÍHO SVETUZÁRA KUPKY (1955) či *Slunce v údolí* ALEXEJE PLUDKA (1955) – ovšem nevykládaly existenci „frázistů“ i „diktátorů“ jako vadu systému, ale jako důsledek zrady jednotlivce nebo cizorodých žvlů, s nimiž se organismus komunistické strany dokázal včas vypořádat.

Proměny
budovatelské
poetiky

Pozdní
budovatelské
romány

POSUNY VE ZTVÁRNĚNÍ TÉMATU VÁLKY

Významnou součástí dobové literární produkce byla próza s válečnou tematikou. Ta začala vznikat již bezprostředně po květnu 1945, po únoru 1948 však prošla významnou proměnou, neboť válka začala být závazně interpretována jako předstupeň budoucí socialistické revoluce, jako střetnutí dvou světů: toho, který je odsouzen k zániku, a toho, kterému patří budoucnost. Volba „správných“ příběhů tudíž měla potvrzovat tezi o tom, že základní silou národního odboje proti fašismu byli komunisté a dělnická třída, zatímco buržoazie měla tendenci kolaborovat. Tomu pak musela odpovídat i charakterová kresba postav, odvíjející se od jejich třídní příslušnosti, respektive od národnosti. Těmto dobovým požadavkům vyšla plně vstříc Marie Pujmanová v třetím díle své trilogie, v románu *Život proti smrti* (1952), K. J. Beneš v románech *Ohnivě písmo* (1950) a *Rodný hlas* (1953) či Bohuslav Březovský v románu *Lidé v květnu* (1954).

Ostré kritice byly naopak podrobovány práce, které odmítaly spojovat obraz lidského hrdinství za okupace s patosem a velkými gesty. Například dílogie ADOLFA BRANALDA *Severní nádraží* (1949) a *Lazaretní vlak* (1950) popuzovala tím, že autor své postavy, včetně Němců, nahlížel jako individuality formované každodenními starostmi a ústřední postavou neučinil hrdinu z barikád, nýbrž úředníka patřícího cele k předválečnému světu pořádku a disciplíny: člověka, který teprve hledá cestu k lidovému kolektivu a nepodléhá patosu revoluce. Pro důraz na individuální morálku a výběr nehrdinského, nepatetického protagonisty došel negativních kritických reakcí i v zásadě psychologický román JIŘÍHO VALJI *Zahradní ulice 70* (1950).

Významnější tituly s válečnou tematikou se mezi prozaickými novinkami znovu začaly objevovat od roku 1954, a to často na základě potřeby autorů sdělit vlastní zkušenost, která více či méně rozrušovala ideové stereotypy. Signálem takovéhoho příklonu k autenticitě byl románový debut KARLA PTÁČNÍKA *Ročník jedenadvacet* (1954). Příběh skupiny chlapců totálně nasazených v Německu, dozrávání v uzavřené pospolitosti vrstevníků, která válku prožívala v týlu cizí země jinak než ti doma nebo na frontě, nese pečeť silného osobního zážitku. Protiválečné cítění, které je hrdinům vlastní, je ovšem

Válka jako
předstupeň
budoucí
revoluce

Adolf
Branald

Rozrušování
ideových
stereotypů

Karel
Ptáčník

vypravěčem interpretováno jako zákonitě směřování ke komunistickému sebeuvědomění.

„Koncentračnické“ prózy

Emil František Burian

Osobní zkušenost byla základem i tzv. koncentračnických próz, které se doposud soustředily především na dokumentaci hrůz koncentračních táborů, nyní však přistoupily k důležitější analýze individuální mravní volby tváří v tvář zlu. Patřila k nim kniha povídek EMILA FRANTIŠKA BURIANA *Osm odtamtud* (1954; rozšířené vydání *Osm odtamtud a další z řady*, 1956), v níž autor prostřednictvím téměř divadelně aranžovaných groteskních scén zachytil fungování koncentračního tábora jako jiný svět s vlastními mechanismy. Třebaže Burianův přístup k tématu opanoval dobový kolektivismus, současně do jeho vyprávění vstupovaly komické prvky, často i s nádechem černého humoru. Tematika každodennosti tábora, tlaku dehumanizované moci a mezinárodní solidarity jejich obětí (v čele s komunisty) určila román NORBERTA FRÝDA *Krabice živých* (1956). K jeho přednostem patří autorův smysl pro detail, ale i to, že se důsledně vyhýbá černobílé charakterizaci postav, jejichž individuální příběhy tu přerůstají v metaforické obrazy lidského chování v mezích situacích.

Norbert Frýd

Edvard Valenta

Pokud jde o zpodobení života v protěktorátu, bylo nejvýraznějším znamením proměny kontextu vydání románu EDVARDA VALENTY *Jdi za zeleným světlem* (1956). Tato próza na jedné straně završovala předúnorovou linii psychologické prózy, na straně druhé je ji však možné vnímat i jako významný inspirační moment, od něhož se v následných letech vyvíjela snaha českých spisovatelů o prózu více přihlížející ke svébytnosti lidského individua. Soudobou prozaickou produkci Valentův román převýšil nejen úsilím o ztvárnění okupační reality bez apriorních filtrů, ale i stylistickou kultivovaností a kompozicí, funkčně kombinující vyprávění v první a třetí osobě. Osou jeho příběhu je osobní krize intelektuála, středoškolského profesora, který je zklamán životem a těžko snáší válečné poměry. Uzavírá se proto do samoty a svou cestu si hledá prostřednictvím psaní románu. Prostředí venkova, v němž se chtěl před okupační atmosférou strachu i lidmi skrýt, jej ale konfrontuje s novými možnostmi existence a mezilidských vztahů, včetně lásky. Román vzbudil značnou pozornost kritiky, která reflektovala odlišnost Valentova přístupu k protěktorátnímu tématu, ale i k problematice smyslu a konečnosti

lidského bytí. Dokladem toho bylo také to, že Valentův individualistický hrdina sice během květnového povstání v sobě najde potřebu angažovat se v zápasu o budoucnost země, nicméně „pár hodin po válce“ zcela nesmyslně umírá.

PROMĚNA HRDINY

Valentův román naznačuje, že od poloviny padesátých let docházelo v české literatuře k významnému posunu: k postupnému narůstání autonomie autorského subjektu, jenž se vyvazoval ze služebnosti ideologii a z okruhu doporučených či povolených témat a forem. V této souvislosti se do popředí dostávalo také jiné pojetí postav: jako problematický se začal jevit tzv. kladný hrdina, tedy postava, jejíž soukromý život zcela splývá s existencí veřejnou a duševní svět se projevuje zaujímáním politicky a ideově „správných“ postojů. Otvíral se tak větší prostor pro postavy „problémové“, které již neměly být odleskem ideologických tezí, ale jejichž vnitřní psychologie měla zpřítomňovat jedinečnost lidské zkušenosti. Pokus o zživotnění kladného hrdiny přitom zákonitě indukoval nutnost hlouběji psychologicky charakterizovat také jeho protivníky, tedy hrdinu záporného.

Na půdě společenského románu vznikla inovovaná syžetová konstrukce vývojového románu, tj. typu, ve kterém protagonista přijímá ideu nové společnosti i její praxi až po dramatickém vnitřním vývoji. Do centra výpovědi tak byl nově vtahován okruh postav, které doposud stály až v druhém sledu pozornosti, přičemž byly akcentovány psychologické aspekty jejich váhání.

Jako přelomový a vzorový byl dobovou kritikou přivítán román JANA OTČENÁŠKA *Občan Brych* (1955) vyprávějící o názorovém zrání protagonisty na pozadí únorových událostí v roce 1948. V ústřední roli se tu ocitl váhavý intelektuál, kterého nespokojenost s politickou situací i s metamorfózami lidí dovádí až k rozhodnutí emigrovat a k cestě na samu hranici se západním Německem. Teprve tady, v kontaktu s dalšími emigranty, si však uvědomí, jací lidé utíkají z vlasti, i to, že on k nim nepatří, a rozhodne se zůstat v rodné zemi.

Problematizace a psychologizace postav

Nové pojetí vývojového románu

Jan Otčenášek

Všechny postavy této prózy jsou tak nadále typovými reprezentanty sociálních sil a vývoj hrdiny je spíše jen formální, potvrzující předem daný výsledek. Nicméně dobový přínos Otčenáškovy románu byl v tom, že se autor pokusil vrátit k psychologičtějšímu pojetí prózy, ve kterém je středem vypravěčského zájmu jednotlivec a jeho nitro, přičemž takový nový hrdina má právo i na chyby a dočasné omyly – pokud se nakonec rozhodne „správně“.

Zdeněk
Pluhař

Příběh o lidech, „kteří zabloudili“, ztvárnil také ZDENĚK PLUHAŘ v románu z prostředí poúnorové emigrace *Opustíš-li mne* (1957). Vyšel v ní z představy emigrace jako kriminálního činu a z premisy, že život mimo vlast znamená mravní rozklad. Vykreslil těžké osudy českých emigrantů, kteří jsou nuceni na vysněném Západě prožívat mnohé vyhocené situace a strádání, poznávají falešnost svých iluzí a posléze musí bojovat o holý život. Momenty existenciálního vypětí a autenticita četných introspekcí jsou nahlíženy prostřednictvím předem daných hodnotových kritérií tak, jak to určuje již samotný titul románu, jenž je citací Dykovy básně Země mluví (*Opustíš-li mne, nezahynu. Opustíš-li mne, zahyneš!*). Přežití, ztotožnění s návratem do vlasti, je zde přitom otevřeno pouze naivnímu dělníku, jenž prozře během pobytu v cizinecké legii.

Bohuslav
Březovský

To, že sféra citů, intimní rozměr lidského života, začínala být vnímána alespoň zčásti jako autonomní a nezávislá na politickém boji, se projevilo také v románu BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO *Železný strop* (1959), který – obdobně jako román Otčenáškův – zachycuje atmosféru „vítězného“ revolučního roku 1948. Předchozí zkušenost s psychologickou prózou autorovi umožnila do textu díla začlenit citlivé analýzy soukromého života protagonistů z rozmanitých sociálních vrstev, výpovědi jako celku však nadále dominovala potřeba doložit tezi, že hodnota jedince je dána mírou jeho bezvýhradného přimknutí se ke kolektivně sdílené ideji společenského pokroku.

Karel
Ptáčník

Pokusem o přímou polemiku s Řezáčovým *Nástupem* byl román-kronika *Město na hranici* KARLA PTÁČNÍKA (1958). Autor, který problematiku osídlování pohraničí znal z vlastní zkušenosti, chtěl proti kanonizované interpretaci dějů postavit syrový obraz skutečnosti. A třebaže se mu román ve výsledku rozpadl do nepřilíš přesvědčivého literárního tvaru, jeho přínos byl v autentičnosti kresby prostředí. Autor položil důraz na tříšť reálií a událostí a také na pudové polohy

charakteru obyčejných, nekomplikovaných lidí, kteří tu nejsou ani tak tvůrci, jako spíše oběti dějin. Ani komunistická strana tu již není zobrazena jako mravně monolitní a bezchybný celek, což vzbudilo pohoršení předsednictva Svazu československých spisovatelů, které poté kritizovalo nakladatelství Československý spisovatel za nedostatky v ideové a redakční práci s vydávanými tituly.

Na poli drobné fabulované prózy přinesly do výstavby literárního hrdiny ozvláštňení *Dětské etudy* LUDVÍKA AŠKENAZYHO (1955), v nichž je naivní dětský pohled konfrontován se světem dospělých. V jednotlivých povídkách, zachycujících vztah mezi otcem a synem („človíčkem“, který svými otázkami zpochybňuje pohodlné návyky i laciné lži dospělých), se mísí ironie s něžným a v podtextu posmutnělým lyrismem. Aškenazyho povídkový soubor zároveň stojí na počátku relativně silného proudu literatury s dětským hrdinou, akcentujícím dětské vnímání světa.

Ludvík
Aškenazy

PRÓZA S HISTORICKÝMI NÁMĚTY

Nástup komunistické ideologie znamenal také reinterpetaci historie a její záměrné využití v politickém boji. Budovatelská koncepce světa se opírala o marxistický historický materialismus, který dějiny interpretoval jako zákonité a nevyhnutelné směřování ke stále dokonalejšímu uspořádání společnosti, jehož vyvrcholením měl být komunismus, respektive socialismus jako jeho předstupeň. Nahlíženo z této perspektivy, jednotlivé etapy dějinného vývoje v sobě nutně obsahovaly předzvěst etap vyšších a poukazovaly k dnešku.

Poúnorové prózy s historickými náměty proto vyhledávaly v minulosti ty příběhy, které měly tuto tezi potvrzovat a doložit revoluční kontinuitu dějin ve smyslu Nejedlého tvrzení, že komunisté jsou „dědici velikých tradic českého národa“. Výsledkem byl velmi zúžený obraz minulosti: předobrazy přítomné sociální problematiky autoři nacházeli jednak v historii dělnického hnutí a komunistické strany, jednak v takových historických událostech, jako byl revoluční rok 1848, pobělohorské selské rebelie či husitství. Pod vlivem Zdeňka

Próza jako
doklad revoluční
kontinuity dějin

Nejedlého jako politika, jenž české kultuře vtiskl své představy velkých uměleckých vzorů, bylo za inspiraci pro nově vznikající literární tvorbu prohlášeno především dílo Aloise Jiráska. (V oblasti hudby měl být takovým vzorem Smetana, v oblasti výtvarného umění Mikoláš Aleš.) Při navázání na Jiráska byl navíc kladen důraz zejména na rysy didaktické a obrozenecky lidovýchovné a také na lidovost, ztotožněnou s obecnou srozumitelností. Naproti tomu impulzy modernistické a avantgardní byly zásadně odmítány.

Poúnorová historická próza usilovala o vznik románu nezpochybnitelných jistot, jenž by uměleckými prostředky působivě ilustroval „poznání“ přejaté ze sféry vědy a politiky. Součástí tohoto procesu bylo i hledání nového typu hrdiny, jež vedlo k aktualizaci žánru memoárů s tematikou proletariátu a dělnického hnutí. Vzpomínky a vzpomínkové prózy dělnických autorů tu sehrály obdobnou roli jako reportáže v tvorbě se současnými náměty: měly přinést nefalšovanou, autentickou výpověď o minulosti, obraz nového hrdiny, kterého „velká“ literatura zatím nebyla schopna.

Nejenom díky politickému postavení autora se nemalému zájmu těšily především prozaické práce ANTONÍNA ZÁPOTOCKÉHO, který v knihách *Vstanou noví bojovníci* (1948), *Bouřlivý rok 1905* (1949) a *Rudá záře nad Kladnem* (1951) beletrizoval nejen osobní zkušenost dělnického vůdce, ale i své vzpomínky na dětství v rodině jednoho z čelných průkopníků socialistického hnutí. Po svém na tuto společenskou objednávku reagoval ADOLF BRANALD, když do dvoudílné publikace *Hrdinové všedních dnů* (*Život*, 1953; *Dílo*, 1954) z archivu Národního technického muzea vybral a tematicky uspořádal vzpomínky dělníků, řemeslníků a dalších průkopníků technického pokroku (včetně členů továrnických rodin). Zajímavé jsou také vzpomínky, v nichž FRANTIŠEK HALAS (starší) rekapituloval své chudobné dětství a podíl na zápasech brněnského dělnictva za zlepšení životních podmínek před první světovou válkou (*Kemka*, 1950) nebo své osudy na frontě, v ruském zajetí a v legiích (*Bez legend*, 1958). S první knihou Halasovi pomáhal Václav Kaplický, s druhou Ludvík Kundera.

Historická beletrie počátku padesátých let si kladla za úkol zachytit člověka především v jeho typických sociálních rolích a vazbách. Logicky proto favorizovala takové vypravěčské formy, jež umožňovaly podat široké panoráma společenského rozvrstvení v dané

době, tj. žánr kroniky a románu-řeky. Kronikářská výstavba s chronologickým sledem událostí a množstvím exkurzů do kulturních a společenských zvláštností doby a místa se stala typickou i v oblasti prózy biografické, soustřeďující se na takové historické osobnosti, které měly nepominutelný vztah k lidovému prostředí: buď z něj vyšly, nebo k němu hledaly cestu svou tvorbou a prací (FRANTIŠEK RACHLÍK: *Komedie plná lásky*, 1954, o komiku Jindřichu Mošnovi; FRANTIŠEK KOŽÍK: *Josef Mánes*, 1955; KAREL KOVAL: *Mozart v Praze*, 1956; JARMILA LOUKOTKOVÁ: *Navzdory básník zpívá*, 1957, o básníku Françoisi Villonovi).

V nejkonzentrovější podobě se všechny příznačné tendence dobového chápání historické beletrie projeví v tvorbě VÁCLAVA KAPLICKÉHO, jehož volný cyklus o selských rebéliích od třicetileté války až po časy francouzské revoluce (*Čtveráci*, 1952; *Železná koruna*, 1954; *Smršť*, 1955; *Rekruti*, 1956) měl podobu široce založených kolektivních románů či kronik bez výrazněji vykreslených protagonistů. Kaplický ztotožnil princip lidovosti se srozumitelností a s odmítnutím výrazových prostředků moderní literatury a na novou tematiku v podstatě aplikoval postupy sentimentálně lidovýchovné četby. Autorskou fantazii podřídil historické faktografii a rekonstrukci sledu událostí. Požadavku typizace pak vyhověl šablonovitým přidělováním vlastností podle sociální příslušnosti, často i za cenu anachronismů.

Obtížněji než Kaplický se vyrovnával s novými požadavky na prózu s historickou tematikou MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL. Svě dva romány z počátku padesátých let věnoval problematice husitství. Zatímco v románu *Pochodeň* (1950), zachycujícím kostnický koncil, vytvořil Kratochvíl vcelku zdařilý obraz světa morální nevázanosti a intrik, v následujícím románu *Jan Hus* (1951) již plně vyšel vstříc dobovým požadavkům a počátky husitského hnutí zachytil ilustrativně a s černobílou schematicností.

Naopak dílem, jež se z dobové produkce vymykalo a vytvářelo podněty pro další vývoj české historické prózy, byl obsáhlý román VLADIMÍRA NEFFA *Srpnovští páni* (1953). Neff sice rovněž vyšel vstříc dobovému volání po sociální tematice, po třídnosti pohledu a po poznávacím a výchovném zacílení literatury, nikdy se ale přitom nevzdal vlastní autorské metody a svůj obraz ekonomických a duchovních proměn Čech na přelomu 13. a 14. století vystavěl na principu

Kronika
a román-feka

Václav
Kaplický

Miloš
Václav
Kratochvíl

Vladimír
Neff

literární hry a metatextové vrstevnatosti. Před vulgarizací žánru jej uchránila ironie a nevážnost, jakož i jeho návazání na vančurovskou tradici a smysl pro jazykovou stylizaci a proměny vypravěčských strategií.

Cestu schematických velkých pláten a kronikářských záznamů revolučních událostí a jiných projevů společenských antagonismů začala historická próza opouštět od poloviny padesátých let. Jednotlivá díla nadále potvrzovala marxistické představy o nezvratné logice dějin, nicméně pojetí historie jako příležitosti pro didaktickou ilustraci předem dané teze ustupovalo hlubšímu zájmu o specifčnost zobrazovaných událostí. Charakteristika sociálně typizovaných postav se tak mohla psychologicky individualizovat a zároveň se – více než v prózách se současnými náměty – posilovala žánrová diferenciací a autonomií: do historické prózy opět pronikly prvky napětí, zábavy i tradiční romaneskní postupy. Průkopníkem tohoto posunu byl opět Vladimír Neff, který v románech *Sňatky z rozumu* (1957) a *Císařské fialky* (1958) vykreslil osudy příslušníků dvou pražských měšťanských rodů. První dva díly románové pentalogie, opírající se o historii autorovy rodiny, vyhovovaly požadavku panoramatického zobrazování české minulosti, zároveň však kladly důraz na charakterovou jedinečnost postav a živé vyprávění, které obnovovalo zábavnou a rekreativní funkci žánru.

Jestliže předchozímu období dominovala snaha vytvářet aktivní hrdiny, autorem, který do české historické prózy znovu uvedl téma životní slabosti a outsiderství, byl Jiří WEIL, když v románu *Harfeník* (1958) propojil vyličení stávkou pražských tiskařských dělníků z roku 1844 s téměř odosobněným záznamem každodennosti a s protichůdnými příběhy dvou Židů, z nichž jeden zbohatne a druhý se stane žebrákem.

Příležitost pro obnovu autonomie niterného života postav byla próza biografická. Vyličení života mimořádných osobností, zejména umělců, kteří již ze své podstaty vybočovali z průměru, komplikovalo deterministické pojetí postav a přesouvalo pozornost autorů k vnitřním hnutím svázaným jak s jejich tvorbou, tak i s její recepcí. Na scénu tak vstupoval motiv nesamozřejmosti a nejasnosti lidského bytování, iracionální rozpornosti existence a hloubky etických konfliktů, které s sebou přináší. Ke zpřítomnění závažných otázek tvorby a lidské

existence bylo ovšem vhodné volit takové historické figury, které byly součástí dobového uctívání.

Takovou osobností byla například Božena Němcová (v novele ČESTMÍRA JEŘÁBKA *Odcházím, přijdu*, 1957) či Jan Amos Komenský, jehož životní příběh na sklonku padesátých let zpracovali hned dva spisovatelé: LEONTINA MAŠÍNOVÁ v trilogii *Mladá léta Jana Amose* (1957), *Do labyrintu světa* (1958) a *Planoucí pochodeň* (1961; souborně pod tit. *Nesmrtelný poutník*, 1969) a zejména MIROSLAV HANUŠ v dialogii *Osud národa* (1957) a *Poutník v Amsterodamu* (1960). Díky komplexnosti a vyváženosti psychologického vhledu do Komenského citového života a jeho tragického údělu se Hanušův román stal jedním ze zásadních impulzů pro další biografickou prózu. V tehdejších literárním kontextu překvapil i mírou duchovních a metafyzických motivů jako součástí obrazu světa barokních rozporů. Hanušův Komenský v sobě spojuje ctnosti křesťana a vzdělance, individuální i kolektivní aspirace, aniž by ve výsledku vyzníval papírově.

Miroslav
Hanuš

PRÓZA VNITŘNÍHO EXILU

Politicko-kulturní praxe přelomu čtyřicátých a padesátých let zbavila možnosti veřejně prezentovat svá díla celou řadu prozaiků, kteří se poetikou, vnímáním světa nebo osobním postojem nemohli vměstnat do úzkých norem budovatelské kultury. Někteří z nich svou tvorbu přerušili nebo ukončili, jiní psali dál, avšak svá díla nechávali ke čtení jen nejbližším a známým, neboť kriminalizována mohla být i snaha suplovat literární komunikaci jinými cestami.

Část prozaických děl, která byla napsána během padesátých let, proto mohla před domácí širokou čtenářskou obec předstoupit až později, ať již v průběhu šedesátých let, kdy spoluutvářela dobovou literární atmosféru, nebo dokonce až po roce 1989.

Klíčovou pozici v ineditní tvorbě zaujímali prozaici, pro které se literatura stala výrazem „vnitřního exilu“, neboť vědomě přijali roli outsiderů a vyhnanců ostražitých vůči oficiálně hlásaným a masami oslavovaným univerzalistickým konceptům. Základní jistotou

Právo ve světě ideologických lží jim bylo právo na vlastní názor, na pravdivou reflexi osobní situace a jejím prostřednictvím i na vykreslení autentického obrazu společnosti. Ineditní próza padesátých let tak spontánně směřovala k autenticitě, k bezprostředním záznamům událostí, které ve své nestylizované syrovosti měly přinést pravdivou zprávu o skutečném bytí člověka své doby. Takto orientovaná próza si proto uchovala hledačský a experimentální charakter a specifickým způsobem zužitkovala impulzy, jež do české literatury vnesla Skupina 42.

Spisovatelem, který tyto impulzy přenesl nejen do ineditní tvorby, ale jejím prostřednictvím i do české literatury následujících desetiletí, byl JIŘÍ KOLÁŘ. Kolář se na počátku padesátých let pohyboval na pomezí poezie a prózy a experimentoval s různými variantami zápisu událostí, s textovými variacemi a rozmanitými způsoby jejich montáže. Výsledkem jeho experimentů byly mimo jiné texty zařazené do básnické sbírky *Prometheova játra*, ale i kniha *Očitý svědek. Deník z roku 1949* (Mnichov 1983), již navázal na svou starší básnickou sbírku *Dny v roce* a na prózu *Roky v dnech*. Deníkový zápis tu pro Koláře byl způsobem, jak podat zprávu o individuální pozici člověka, jenž usiluje navzdory tlaku „velké historie“ zachovat si svou osobní názorovou integritu. Současně je však i výrazem autorovy skepse vůči tradičním vypravěčským postupům, které životní prožitky snadno zcizují, falšují a zkreslují.

Deníkovou podobu mají také fragmentární záznamy dalšího z členů Skupiny 42 JANA HANČE. Jsou soustředěny do posmrtně vydané knihy s příznačným titulem *Události*, kterou její editor Jan Lopatka připravoval pro neuskutečněné vydání v roce 1970 (smz. 1976; s tit. *Sešity*, Toronto 1984), jež ale mohla oficiálně vyjít až v roce 1991. Texty kombinují prozaické miniatury a reflexe s verši a vyjadřují nejen autorovy existenciální pocity nejistoty a samoty, ale také jeho zásadní důraz na morální rozměr života i literární výpovědi.

Deníkové zápisy, primárně určené pro soukromou potřebu, se staly možností sebevyjádření také pro JANA ZÁBRANU, autora, který za svého života zasahoval do české literatury především jako překladatel, editor a básník. Zábrana si deníky vedl od gymnaziálních studií až do své smrti. Fragmenty jeho zápisků, úvah a glos z první poloviny padesátých let jsou eticky motivovaným komentářem doby

i svědectvím toho, že ne všichni mladí lidé museli nutně propadnout ideálům komunismu. Literárním faktem a událostí se Zábranova deníky staly na počátku devadesátých let po vydání výboru s titulem *Celý život* (1992).

Výrazem vnitřního exilu byla také próza JOSEFA JEDLIČKY *Kde život náš je v půli se svou poutí*, vydaná v roce 1966, v necenzurované podobě až v roce 1994. Text napsaný v letech 1954–57 reflektoval vypravěčovo „obležení“ dobovou společností, její každodenností i eschatologickými vizemi, v jejichž jménu byly deformovány životy jednotlivců. Z mnoha různorodých prvků (útržků vzpomínek, fragmentů cizích příběhů, ironických komentářů, záznamů dobově příznačné každodennosti, všední skutečnosti, ale také intertextových aluzí a metanarativních úvah) je skládán obraz světa, jemuž vypravěč nevládne, ale jehož je spoluvůrcem i obětí, jež nemůže nic jiného než jako svědek zaznamenat.

Z identického duchovního prostředí experimentu s autenticitou vlastní existence se na konci čtyřicátých a na počátku let padesátých zrodila zcela autonomní originální poetika BOHUMILA HRABALA. Také Hrabal v této době kombinoval básnický a prozaický přístup k tematice a přetavoval původní inspiraci surrealismem, každodenností Skupiny 42 a Bondyho totálním realismem ve vlastní poetickou variantu vypravěčské koláže. Hrabalovy práce z padesátých let – prózy (mj. syrově realistická povídka *Jarmilka*, „existenciální povídka“ *Kain*) a básnické eposy, které později získaly prozaickou podobu (*Bambino di Praga*, *Krásná Poldi*) – se k širší čtenářské obci dostávaly postupně, a to navíc v různých textových variantách, které vyvolávaly i polemiky o míře autorovy přizpůsobivosti vůči edičním normám a vkusu čtenářů.

V okamžiku svého vzniku však byly výraznou polemickou alternativou k oficiální poetice i ideologii, což se projevovalo také v autorově orientaci na tvůrčí pojmenování vlastní životní zkušenosti a v soustředění na nonkonformní hrdiny, ať již z prostředí dělnického, nebo naopak bohémského. Již v této době se přitom klíčovým prvkem Hrabalových záznamů skutečnosti stal vypravěč, jenž má funkci reflektora nekonečného proudu nejisté skutečnosti nespoutatelné ideologickými tezemi, kterou ale lze uchopit proudem řeči. První polooficiální prezentací dvojice Hrabalových povídek (*Setkání*,

Josef
JedličkaBohumil
Hrabal

Večerní Praha) byla v roce 1956 příloha Zpráv Spolku českých bibliofilů s titulem *Hovory lidí*, v roce 1959 byla zastavena výroba knihy *Skřivánek na niti*.

Josef Škvorecký Charakter ineditního textu měla původně i celá řada později vydaných próz JOSEFA ŠKVORECKÉHO, zejména román *Zbabělci*, dokončený už v roce 1949, jehož část byla publikována v ineditním rukopisném sborníku *Život je všude* v roce 1956 (knižně vydaném až roku 2005). Značný vliv v kontextu ineditní tvorby padesátých let měly Škvoreckého povídky *Divák v únorové noci* (1991), *Zákony džungle* a *Špinavý, krutý svět* (in *Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 2, Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*, 1994). V roce 1954 také vznikl groteskní román *Tankový prapor*, jehož části byly časopisecky publikovány v šedesátých letech.

Karel Hynek a Vratislav Effenberger Spíše okrajově se próze věnovali surrealisté KAREL HYNEK a VRATISLAV EFFENBERGER. Na počátku padesátých let vytvořili jednotlivě i spolu řadu textů postavených na černém humoru, sarkasmu, ironii a mystifikaci (publikováno in *S vyloučením veřejnosti*, 1998). Obraz světa tu vyznívá jako absurdní fraška plná nečekaných proměn, před níž existuje jediná skrýš v podobě neúčastného cynického šklebu.

EXILOVÁ PRÓZA

Charakteristika
exilové literární
tvorby

Většina poúnorové emigrace podléhala iluzím o brzkém pádu komunistického režimu a následném návratu společnosti, umění i literatury k „normálu“. Za této situace se exilový literární život utvářel jen velmi pomalu a postupně a samotná exilová literární tvorba proto na počátku padesátých let měla charakter spíše řady individuálních aktivit, které sice spojovala společná potřeba reflektovat šok ze stavu vytrženosti a vyhnanství, neutvářely však novou jednotnou poetiku. Oproti domácímu oficiálnímu kontextu, který ve stejné chvíli procházel silnou proměnou, ovšem představovaly kontinuitu s poetikami staršími.

V politické atmosféře exilu knižní produkci dominovala publicistika. Její klíčové téma – tázání se po míře odpovědnosti politické

reprezentace a jednotlivců za ovládnutí rodné země komunisty – bylo v exilové beletrii transponováno do obecnější roviny, do hledání osobní odpovědnosti či viny za apokalyptu dvacátého století, případně do hledání prvotní zlomové události, od níž se tragédie epochy začala odvíjet. Druhým pólem téhož problému bylo téma exulantského osudu, interpretovaného jako projev obecnější moderní vykořeněnosti a samoty, kterou šok z vynuceného přebývání v neznámém prostoru a cizích podmínkách jen zesiluje. Reflexe vykořeněnosti nabývala u různých autorů rozmanitých podob, sjednocujícím momentem však byla subjektivizace tématu, soustředění k individualitě, která intenzivně reaguje na bezprostřední přítomnost a vystupuje jako všední svědek velké historie nebo která získává funkci dějinného mementa a stává se součástí varujícího podobenství.

Atmosféra nostalgického smutku a lítosti nad ztrátou hodnot převládla v první větší antologii exilové prózy *Peníz exulantův*, kterou lze pokládat za reprezentativní ukázkou rozvrstvení exilové prozaické produkce. Většina textů knihy, vydané Antonínem Kratochvílem v Mnichově roku 1956 a přinášející prózy Jana Čepa, Zdeňka Němečka, Jiřího Kovtuna, Františka Listopada, Vladimíra Štědrého a dalších, vyrůstá ze vzpomínky a evokace minulosti a spíše než jako analýza nové neznámé reality exilu vyznívá jako hledání útěchy.

ZDENĚK NĚMEČEK patřil – spolu s Janem Čepem a zejména Egonem Hostovským – k trojici renomovaných spisovatelů, kteří do exilu přišli již jako hotové osobnosti s konstituovanou individuální poetikou a jejichž dílo utvářelo osu české exilové prózy. Němečkova tehdejší tvorba svědčí o jeho snaze reflektovat – při užití převážně tradičních vypravěčských postupů – aktuální problematiku existenciální úzkosti individua v dehumanizovaném světě. V románu *Tvrďá země* (vyšel v roce 1954 v New Yorku) ztvárnil příběh osamělého exulanta, letce, který po odchodu z Čech hledá v tvrdém prostředí kanadského severu nový smysl života a obnovuje svou důvěru k lidskému kolektivu, zemi i Bohu. Posmrtně vydaný povídkový soubor *Stín a jiné povídky* (Lund 1957) a novela *Bloudění v exilu* (Lund 1958) jsou situovány do New Yorku a dominuje jim motiv bloudění hrdinů mezi lidmi, hledání porozumění mezi množinou stejných osamělců.

Základ exilové tvorby JANA ČEPA tvořila esejistika pro Rádio Svobodná Evropa (knižně např. *O lidský svět*, Řím 1953; *Samomluvy*

Reflexe
vykořeněnosti
a samoty

Antologie
Peníz exulantův

Zdeněk
Němeček

Jan Čep *a rozhovory*, Lund 1959; *Malé řeči sváteční*, Řím 1959), která nejenom kritizovala komunistickou moc, ale měla také lidi „doma“ duchovně posilovat. Sporadicky se Čep také vracel k formě krátké spirituální povídky, vykreslující okamžiky transcendentního prožití (*Cikáni*, Mnichov 1953), a je také autorem autobiografického eseje *Sestra úzkost* (Řím 1975).

K autorům křesťansky orientované esejistiky objevujícím se v časopisech *Sklizeň* nebo *Skutečnost* patřila především VĚRA STÁRKOVÁ (*Kniha samoty*, Řím 1954), PAVEL ŽELIVAN (vl. jm. Karel Vrána) nebo PETR DEN (vl. jm. Ladislav Radimský; *Mexické divertimento*, Hamburk 1954). K francouzským existenciálním modelům inklinoval ve svých úvahách FRANTIŠEK LISTOPAD (*Tristan čili zrada vzdělance*, Vídeň 1954).

Nejvýraznější osobností české exilové tvorby byl EGON HOSTOVSKÝ, autor, jenž téma exilu propojil s vlastní literární koncepcí budovanou už během třicátých a čtyřicátých let. Vytvářel tak díla hluboce inspirovaná traumatem emigrace, ale zároveň nespoutaná jejími limity.

Hostovského exilové prózy rozvíjejí autorovu poetiku příběhů-podobenství, jejichž hrdinové, zpravidla osamělí vyhnanci, jsou vystavováni dramatickému poznání o povaze vlastního bytí. Jednotlivé příběhy vykreslují stále děsivější kontury odcizeného světa bez minulosti a budoucnosti, z něhož je zcela vytěsněno vědomí humanity a transcendentních hodnot a platí jen uměle vytvořené účelové vazby. Hostovského hrdinové si přitom stále více uvědomují svou odpovědnost za stav věcí. Užití dobrodružných a špionážních motivů – v duchu autorova přítele Grahama Greena – dále hyperbolizuje obrazy nebezpečí a nejistoty a posiluje vnitřní napětí vyprávění.

Prvním Hostovského dílem vydaným po jeho odchodu do exilu byl román *Nezvěstný*. Vyšel roku 1951 v dánském, v roce 1952 v anglickém překladu, česky roku 1955 v Torontu a zajistil Hostovskému mezinárodní pozornost. Román je umístěn do ponuré atmosféry Prahy ve dnech únorového puče, jehož atmosféru spoluutvářejí pochodující davy a odlidštěné skandování hesel. V motivickém centru prózy s tajemstvím je záhadný muž jménem Král, po němž pátrá několik tajných služeb. Ve světě tajných služeb se každý spojuje s každým a proti každému ve jménu nadosobních systémů, jimž jednotliví agenti právě slouží. Zpočátku zdánlivě nezávazné

odhalování banálních tajemství v cizích osudech se tak proměňuje v hrozivý rituál, který si vybírá oběti i mezi zúčastněnými. Mašinerii tak podléhají také ti, kteří ji uváděli do pohybu a domnívali se, že svou hru mají pevně v rukou.

Prostřednictvím špionážních a dobrodružných motivů Hostovský rozvíjí rovněž příběh románu *Půlnoční pacient* (anglicky New York 1954; česky New York 1959; podle románu byl v roce 1957 natočen francouzský film *Les Espions*). Přízračná atmosféra na hranici snu a skutečnosti, charakteristická už pro autorovy romány z třicátých let, je tu dovedena k nejzazší hranici, znovu je použit i autorův oblíbený motiv dvojníka. Ohniskem příběhu je setkání newyorského psychiatra a jeho pacienta-tajného agenta, kolem jejichž nočních terapeutických rozhovorů se spřádá složitá spleť intrik, vražd a dalších děsivých okolností. Postupné odhalování záhad vede psychiatra až k poznání absolutní bezmoci jedince a opět rovněž k poznání vlastní viny. Exulantství tu přerůstá v exil vnitřní, v děsivou samotu v totálně odlidštěném světě.

V románu *Dobročinný večírek* (anglicky Londýn 1957; česky New York 1958) se Hostovského pesimismus ještě stupňuje. Hořce ironický příběh s mytologickými prvky popisuje zdánlivě nevinné setkání emigrantské enklávy v hotelu Atlanta. Emigrantský mikrokosmos tu dostává rozměr podobenství o absenci řádu, situaci, kdy jakýkoli mezilidský kontakt vede k tragédii. Člověk je odsouzen k věčnému osamocenému bloudění světem, v němž každý je viníkem a každý je obětí a vlastní viny se není možné zbavit jinak než sebeobětováním.

Hostovského literární tvorba byla od počátku budována na analýze tématu vyhnanství, obecně lidského vykořenění ze světa jistot, které Hostovský chápal jako syndrom moderní doby. Charakterem hrdinů, způsobem rozvíjení příběhu i směřováním k mučivým existenciálním sebeanalýzám hrdinů Hostovského tvorba koresponduje se soudobou světovou existencialistickou literaturou.

DRAMA

Divadlo jako
nástroj přerodu
společnosti

Důraz na ideovou a výchovnou funkci dramatu, výrazný již v předchozím období, po únoru 1948 ještě nabyl na síle, neboť nová totalitní moc se plně chopila příležitosti a snažila se divadlo proměnit v účinný nástroj přerodu společnosti podle svých představ. Preferovala proto současnou dramaturgiu s časovou tematikou, kterou navíc poměřovala úzce pojatými politickými kritérii. Tomuto požadavku měla divadla vyjít vstříc nejen socialistickorealisticými hrami domácích a také sovětských autorů, ale i aktualizacemi národní a světové klasiky. Představa, že touto cestou mohou vzniknout vynikající umělecká díla, se však záhy ukázala jako nereálná, což vyvolalo odmítání tzv. schematismu a volání po tvorbě nejen ideově správné, ale také umělecky přesvědčivé. V souvislosti s politickým uvolněním se tak od roku 1953 divadelní oblast začala postupně otevírat novým impulzům, ke skutečnému zkvalitnění dramatické tvorby ovšem došlo až v letech 1956–58.

DIVADELNÍ ZÁKON, DIVADELNÍ INSTITUTE A DRAMATURGIE

Význam přikládáný komunistickou mocí divadlu je patrný z toho, že již 20. března 1948 byl přijat nový divadelní zákon: norma, o kterou se v předcházejících měsících a letech vedl ostrý politický boj. Zákon

vstoupil v platnost 1. dubna a deklaroval divadlo jako národní a kulturní statek s rozhodujícím vlivem státu, jemuž náleželo právo divadla zřizovat a provozovat, ale i povinnost starat se o divadelní výchovu lidu. Všechna česká divadla se tak postupně stala institucemi zřizovanými, provozovanými a kontrolovanými výkonnými orgány státní správy, buď přímo ministerstvy, nebo krajskými národními výbory.

Korekcemi prošla také divadelní síť. V důsledku snahy o její rozšíření začaly postupně působit stálé soubory v Táboře, Písku, Kolíně, ale i v Novém Boru a Trutnově. Naopak z divadelní mapy Prahy do konce léta 1948 vymizely nejen kabaretní scény na Václavském náměstí (Haló kabaret, Rokoko, Alhambra), ale i několik divadel, pro které v ideologicky a esteticky se zužujícím prostoru náhle nebyl prostor: mj. *Velká opera* a *Činohra 5. května*, Studio Národního divadla, *Divadlo satiry* ad. Po emigraci Jiřího Voskovce nepokračovalo ani *Divadlo V + W*. V roce 1950 byla zřízena Městská divadla pražská (MDP) jako spojení Komorního divadla a Divadla komedie; důvodem bylo to, že z dosavadního Městského divadla na Vinohradech se stalo *Divadlo československé armády*.

Marxistický důraz na plánovité řízení společnosti vedl k přesvědčení, že shora plánovat a řídit lze také uměleckou práci. Ve sféře divadla tento úkol zprvu připadl orgánům složeným ze samotných divadelníků: *Divadelní a dramaturgické radě* (v čele s Miroslavem Kouřilem) při ministerstvu osvěty. Byli to tedy sami divadelníci, kteří na bratislavské konferenci těchto komisí v lednu 1949 přijali zásady třídění jednotlivých typů dramaturgie podle předepsaného kulturněpolitického klíče a tím také na dlouhá léta určili závazné procentuální poměry mezi nimi v repertoáru všech divadel. Preferovány byly původní české a slovenské hry s tematikou současnou a s aktuálními historickými náměty. Do druhé skupiny patřily inscenace přehodnocující dědictví české a slovenské dramatické tvorby. Do třetí ruské a sovětské hry a současné hry autorů z lidovědemokratických států. Čtvrtou skupinu utvářela přehodnocená světová klasika. Pátou a nejméně početnou součástí repertoáru byly současné pokrokové hry západních autorů.

V průběhu roku 1953 *Divadelní a dramaturgická rada* zanikla a její řídicí kompetence tak z tvůrců sloužících státu přešly rovnou na úředníky nově zřízeného ministerstva kultury.

Stát a divadla

Úprava
divadelní sítěPreference
jednotlivých
typů dramaturgie

VÝROBNÍ DRAMA JAKO PRESTIŽNÍ ÚTVAR BUDOVALETSKÉ DRAMATIKY

Příklon českého dramatu ke konceptu budovatelské kultury znamenal vědomé odmítnutí všech epických a lyrizačních postupů, které spoluutvářely jeho vývoj v meziválečném období, a snahu o návrat k tradiční dramatické poetice, jež měla objektivně a iluzivně předvádět svět takový, jaký je, respektive jaký by měl být. Drama – stejně jako celá literatura a divadlo – totiž přijalo didaktickou roli: mělo jasně určit, co je dobré a co špatné, a váhajícím mělo ukázat cestu, po níž je nutno dojít ke správným myšlenkám i činům. Oblíbeným útvarem nové dramatiky proto nebyla tragédie, ale žánry komediální, „optimisticky“ vykreslující nápravu světa a jeho proměny v kýženou harmonii.

Nadvláda ideologie i záměr vychovávat publikum upevnily postavení slova a dramatického textu v divadle, v dramatu samém pak postavení tématu. Jednotlivá budovatelská dramata se často přímočaře napojovala na nejaktuálnější politické kampaně a dramatici si ve shodě s vládnoucí politikou a ideologií zadávali takové úkoly, jako z třídního hlediska interpretovat historii národa, demonstrovat škodlivost domácího a zahraničního kapitalismu a jeho exponentů včetně špiónů či ukazovat příklady tzv. proletářského internacionalismu a pomoci rozvojem zemím.

Prestižní skupinu uvnitř budovatelské dramatiky tvořil žánr výrobních dramát, která měla líčit přerod dělníků v aktivní spolutvůrce nové společnosti, ale také konkrétně napomáhat zvyšování produktivity práce a zavádění nových výrobních a stavebních metod, podporovat těžbu uhlí i produkci železa.

Jedním z prvních, kteří o zrod takového typu dramatu nejvíce usilovali, byl EMIL FRANTIŠEK BURIAN. Ve svých hrách *Láska ze všech nejkrásnější* (rozmn. 195?; prem. D 48 1948) a *Krčma na břehu* (1949; prem. D 48 1948) chtěl prostřednictvím víceméně tradičních dramatických postupů vyjádřit morální rozměr budování nového světa. Když však neživotnost těchto her kritizovali i ti, kterým měly být určeny, tedy dělníci, spojil se Burian s autorem, který osobně znal život pracujících: s dělníkem (a od třicátých let také dopisovatelem

komunistického tisku a prozaikem) VAŠKEM KÁŇOU. Ten pak pro Burianovo divadlo napsal hru, která se stala vzorem pro obdobnou dramaturgiu nejen v Československu, ale i v NDR a Polsku.

Káňova *Parta brusiče Karhana* (1949; prem. D 49 1949) je situována do prostředí továrny; její dějovou osu utváří soutěž několika dělnických part při plnění výrobního úkolu a s tím spojená vnitřní proměna dělníků, kteří poznávají, že nyní je práce radost, neboť již pracují pouze na sebe a novou společnost. Spolu s hrou VOJTĚCHA CACHA *DS 70 nevyjždí*, situovanou do severočeských povrchových dolů (prem. Realistické divadlo 1948), napomohla Parta brusiče Karhana zformulovat základní rysy poetiky výrobního dramatu.

Úkolem takto koncipovaných dramát bylo zobrazit vývoj určitého pracovního prostředí – továrny, dílny, dolu, hutě, stavby, železnice – od počátečního chaosu k závěrečné harmonii a řádu, tedy od stavu, kdy plán výroby není plněn, až k okamžiku, kdy je vše napraveno a úkoly splněny, ba překročeny. Absence vnitřního konfliktu a napětí byla přitom kompenzována motivem časové tísně a také oblíbeným motivem socialistické soutěže mezi jednotlivci a zejména kolektivy. Danému typu syžetu přirozeně odpovídalo rovněž rozložení dramatických sil a rejstřík postav, opakující se v té či oné podobě ve většině her: mladý nadšenec – svazák či svazačka, kteří svým nadšením získávají ostatní; starý zkušený dělník, jenž zpočátku váhá, ale postupně pochopí, kde je jeho místo; váhavý inteligent; matka dělníka, emancipovaná žena; komická figurka zpátečníka; moudrý představitel komunistické strany ad.

Tématem jednotlivých her ovšem neměla být pouze výroba či stavba, ale s prací spojený vnitřní přerod člověka-dělníka. Nejvýraznějšími postavami jednotlivých her byly často figury váhavců, jakým byl starý strojvůdce v divadelní variantě filmového scénáře JAROSLAVA ZROTALA *Železný dědek* (prem. Divadlo filmového studia 1949).

Jestliže bezprostředně po únoru 1948 převládla teorie bezkonfliktnosti opírající se o představu, že vítězný boj je již vybojován, v dalších letech byla tato teorie odmítnuta, čehož důsledkem bylo, že původně víceméně neškodní popletenci a zpátečníci byli ve výrobní dramatické nahrazení postavami špiónů a vědomých zrádců, které je třeba odhalit a zneškodnit, případně převychovat. Příkladem může být hornická hra STANISLAVA KRATOCHVÍLA *Tvrší než skála* (1951;

Didaktická
role divadla

Drama
a aktuální
politické
kampaně

Výrobní drama

Emil
František
Burian

Vašek
Káňa

Vojtěch
Cach

Charakteristické
rysy výrobního
dramatu

Drama a téma
zostřené
třídního boje

prem. Hronov 1951), v níž se část havírů zmanipulovaných antikomunistickým inženýrem na čas postaví proti vedení, pokroku a nové technice na dole a pokusí se o sabotáž. Snaha o aktuálnost vedla až ke krajním situacím, kdy drama řešilo problematiku, která byla předmětem reálného soudního politického procesu (hra JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Omyl inženýra Matuly*, rozmn. 1952; prem. Ostrava 1952).

Po roce 1952 došlo ve výrobním dramatu k přelomu – pod vlivem politických procesů hledajících nepřítele i uvnitř KSČ se kritický osten začal obracet také do vlastních řad. Nejvýrazněji se to projevilo ve hře MILOSLAVA STEHLÍKA *Nositelé řádu* (1953; prem. Plzeň 1953). Jejím hrdinou je zpychlý hornický předák Matuš, který po řadě úspěchů i ocenění selhává v práci i v manželství: nepohodně se se soudruhy, spojí se s antikomunisty, a když se znovu pokusí o rekordní těžbu, tak jedině za cenu rabování a závalu. Po ostré kritice soudruhů, matky a manželky však „pochopí“ a vzchopí se k nové práci pro společnost. Vedlejším účinkem obdobných děl ovšem bylo, že začaly zpochybňovat i dosud nedotknutelné postavení komunistické strany a komunistů.

DALŠÍ PODOBY BUDOVATELSKÉHO DRAMATU

Od výrobních dramát se jen zčásti lišila poetika her s vesnickou tematikou, kterým byl přidělen úkol ideově podporovat zakládání zemědělských družstev a s tím spjatý přerod venkova. Měly proto zachycovat proces politického sebeuvědomování drobných rolníků i emancipace vesnických žen, ale také odhalovat a kriminalizovat všechny, kdo byli nepřáteli této nové, socialistické podoby vesnice. Tomu odpovídal také repertoár postav, rozšířený především o negativní figury bývalých vesnických bohatců (obchodníci, hospodští) a zejména o postavy kulaků, zarytých sedláků, kteří odmítají vstoupit do družstva.

K nejvýraznějším a nejvíce oceňovaným projevům takto chápané dramatiky patřily hry ILJI PRACHAŘE, zejména v dialektu psaná veselohra *Hádají sa o rozumné* (1950; prem. Gottwaldov 1950). Série

žánrových scén (napsaných ve slováckém dialektu a situovaných do období okolo žní) měla ukázat, že i pro středního rolníka je lepší vstoupit do družstva než spoléhat jen na vlastní síly, nebo dokonce napomáhat bohatým statkářům, napojeným na cizí špiony. K nejdéle hraným kolektivizačním dramatům pak náleželo *Jarní hromobití* (1952; prem. Plzeň 1952): hra, v níž MILOSLAV STEHLÍK vykreslil morální a faktický rozpad starých selských rodů a cestu vesnického společenství ke zrodu družstva – symbolu nové dějinné epochy.

Jinou specifickou podobu budovatelské dramatiky představovaly hry, které měly demonstrovat rozdíl mezi kapitalismem a socialismem, pranýřovat starý a cizí společenský systém a jemu přisuzované negativní vlastnosti: sociální a národnostní nespravedlnost, nehumánnost, vykořisťování dělnické práce, rasismus, policejní teror a soudní zvůli, snahu ovládnout svět, průmyslovou špionáž atd. Pravdivost těchto dramatických obrazů měla být podtržena dokumentárním charakterem jednotlivých děl i způsobem jejich prezentace jako dramatického obrazu víceméně reálných událostí a příběhů.

Tak tomu bylo v případě her zpracovávajících problematiku neuvážené emigrace československých občanů (FRANTIŠEK PAVLÍČEK: *Chtěl bych se vrátit*, prem. Realistické divadlo 1956), nebo naopak emigraci ze Západu do socialistických zemí (SAŠA LICHÝ: *Sedm havranů*; rozmn. 1953; prem. 1953).

Za přirozené spojence v boji proti kapitalismu byly přitom v politice i v dramatu považovány koloniální národy (např. hra ALENY BERNÁŠKOVÉ *Šeherezáda*, rozmn. 1951; prem. Realistické divadlo 1951, situovaná na Střední východ, do země nazvané Naftanie). Obvyklým cílem kritiky byly naopak Spojené státy a Američané považovaní kdekoli ve světě za úhlavního nepřítele a nejsilnější oporu odumírajícího nepřátelského systému. V hrách OTY ŠAFRÁNKA *Ráno startují letadla* (prem. Hradec Králové 1950; přeprac. s tit. *Čest poručíka Bakera*, rozmn. 1951; prem. Divadlo státního filmu 1951) a OLDRÍCHA DAŇKA *Steelfordův objev* (rozmn. 1954; prem. s tit. *Objev dr. Steelforda*, Hradec Králové 1954) byli kladnými hrdiny americký letec či mladý mikrobiolog, kteří se na základě osobních zkušeností s kapitalistickým režimem přidávají na protiamerickou stranu. Rodinné drama JAROSLAVA A. URBANA *Barevná hráz* (rozmn. 1953; prem. Divadlo Jiřího Wolkra 1953) pak poukazovalo na americký

Miloslav
Stehlík

Miloslav
Stehlík

Obrazy
rozděleného
světa

Drama
s vesnickou
tematikou

Spojené státy
jako úhlavní
nepřítel

Ilja
Prachař

rasismus: zachycovalo šok, který prožije americká jižanská rodina, když nečekaně zjistí, že matka má černošské předky.

Příkladem toho, jak úzce se v dobovém myšlení vázal „správný“ politický postoj se „správnou“ estetickou normou, může být hra LUDVÍKA AŠKENAZYHO *Dítě a bomba* (1950; prem. Pardubice 1950). Francouzský avantgardní malíř, tedy vyznavač „pseudoexperimentů“ pro měšťáky, se v ní pod tlakem kapitalistické bídy a zvěle navrátí k realismu srozumitelnému poctivým lidem. Vytvoří plakát proti atomové bombě, ale i obraz dělníka zastřeleného policistou. Ten pak věnuje tomu, kdo je zárukou míru na celém světě: Stalinovi.

Ludvík
Aškenazy

REINTERPRETACE HISTORIE

Ačkoli budovatelskou dramatikou přitahovala především nejaktuálnější témata společenského života, v jejím rámci vznikla dosti početná skupina dramat historických, jejichž posláním bylo reinterpretovat minulost tak, aby potvrdzovala správnost cesty k socialismu a ke komunismu.

Dramatici se soustředili především na nedávné dějiny a z komunistického pohledu vykreslovali, jak politický vývoj směřoval k převzetí moci lidem, respektive komunisty (MIROSLAV KROH: *Město na pomezí*, prem. Kladno 6. 10. 1951). První hrou napsanou přímo o únoru 1948 se staly *Tři únorové dny* ILJI PRACHAŘE a VILÉMA KYZLINKA (prem. Městské oblastní divadlo Žižkov 1949); o sedm let později na podobném reportážním principu koncipoval svou hru *Čtyřicátý osmý* i OLDŘICH DANĚK (prem. Hradec Králové 1956).

Dalším aktuálním tématem byla válka, respektive její interpretace jako okamžiku, kdy se již „rodil dnešek“. Takto se toto téma objevilo už v kultovním textu budovatelské kultury, ve Fučíkově Reportáži psané na oprátce (dramatizováno VLADIMÍREM SEMRÁDEM pod titulem *Nejlepší synové a dcery*, rozmn. 1952; prem. Karlovy Vary 1952). Autory přitahovala také témata Mnichova a mobilizace, interpretovaná jako střet mezi lidem odhodlaným proti Němcům a fašismu bojovat a zrádnou buržoazií, která se raději poddala. Nikoli z vůle

Téma
„Vítězného
února“

Dramatické
zpracování
války

lidu prohraný boj za Československo tak byl zpodobňován jako první fáze vítězného boje za socialismus. Takto k tomuto tématu ve svých dramatických debutech přistoupili LADISLAV BUBLÍK (*Rozkaz*, rozmn. 1952) i MILAN JARIŠ (*Patnáctý březen*, rozmn. 1949; prem. Ostrava 1950; přeprac. pod titulem *Přísaha*, rozmn. 1952; prem. Vinohrady 1952, zfilmováno pod tit. *Neporažení*, f. 1956) a později také VOJTĚCH CACH v *Příběhu plukovníka Adamíry* (1956; prem. s tit. *O nás bez nás*, Kladno 1955).

I historické drama však mohlo posloužit ještě aktuálnějšími politickým cílům. Za připomenutí stojí partyzánské drama JIŘÍHO PROCHÁZKY *Ohně na horách* (rozmn. 1954; prem. Vinohrady 4. 2. 1955), v němž v roli hlavních zrádců slovenského povstání vystupuje vedení Komunistické strany Slovenska v čele s Gustavem Husákem, tedy osoby, které byly právě v této době souzeny a vězněny.

Jedinou hrou z okruhu budovatelské dramatiky, která i v pozdějších letech byla považována za součást kánonu socialistické literatury, bylo drama MILOSLAVA STEHLÍKA *Mordová rokle* (1949; prem. Realistické divadlo 1949). Třebaže i ona pracovala s třídní klasifikací postav, od standardní produkce počátku padesátých let ji odlišovala autorova znalost prostředí a také jeho schopnost vyjádřit i lidskou individualitu. Stehlík v ní vykreslil atmosféru posázavské vesnice na okraji vojenského pásma, jíž hrozí zábor. Jednotlivé postavy tak prožívají těžkou volbu mezi třemi možnostmi: zachovat si svou hrdost a rodnou vesnici opustit, zůstat, přijmout ztrátu majetku a postavení nevolníka, anebo si kolaborací polepšit, vybudovat si kariéru a získat majetek.

Pokud jde o dávnější minulost, oblíbená byla historie dělnického hnutí, zejména pak severočeských stávek – ať již během hospodářské krize třicátých let (VOJTĚCH CACH: *Duchcovský viadukt*, 1950; prem. Realistické divadlo 1950; *Mostecká stávka*, 1953; prem. Realistické divadlo 1953), nebo v 19. století (JOSEF NESVADBA: *Svárov*, prem. Liberec 1950, rozmn. a přeprac. s tit. *Milionář Liebig*, 1956; prem. s tit. *Zásnuby barona Liebiga*, Varnsdorf 1956).

Ideovou aktualizací prošly také početné hry životopisné, například *Vlastenec* OTY ŠAFRÁNKA (1953; prem. Tylovo divadlo 1953), zachycující J. K. Tyla po porážce revoluce roku 1848 jako mučedníka i mluvčího a obhájce českého lidu a jeho sociálních zájmů. Za vzor

Miloslav
Stehlík

Historie
dělnického
hnutí

Zpracování
starších dějin

aktivních bojovníků za spravedlnost pak byli tradičně považováni především husité, ať již ztělesnění Žižkou (FRANTIŠEK RACHLÍK: *Hodina předjitřní*, 1950; prem. s tit. *Žižka*, Ostrava 1949), nebo Želivským (BOHUSLAV BŘEZOVSKÝ: *Veliké město pražské* (prem. Vinohrady 1950, hrané též s titulem *Jan Želivský*).

PRVNÍ KOREKCE BUDOVATELSKÉ POETIKY

Proměny společenské atmosféry i divácká krize okolo roku 1953 vyvolaly dílčí posuny budovatelské poetiky, které měly zvýšit uměleckou prestiž dramatu a také vrátit diváky do divadel. Jednotlivé pokusy měly různé podoby.

Někteří viděli naději v posílení zábavnosti budovatelských her. Posílení zábavnosti budovatelských her
O to se pokusil například JAN DRDA ve hře o lásce kombajnéra a svačacky a také proměně vesnice a boji mladých s kulakem (*Romance o Oldřichu a Boženě*, 1953; prem. Realistické divadlo 1953). JAROSLAV ZROTAL pak dokonce propojil téma pracovní soutěže mezi dvěma slováckými zemědělskými družstvy s formou – jinak odsuzované – operety (*Zavinil to Ferk!?*, prem. Divadlo hlavního města Prahy, Karlín 1953, hudba Oldřich Flosmann).

Dílčí návraty k tradici
Jiní dramatici se naopak pokusili zvýšit hodnotu své výpovědi tím, že kombinovali budovatelské axiomy s tradičnějšími uměleckými formami. Typickým příkladem byl pokus Jaroslava Zrotala vytvořit aktuální, socialistickou variantu ke klasickému dílu českého divadelního repertoáru. Titulní hrdinku dramatu *Frona* (rozmn. 1955; prem. Vesnické divadlo 1955, f. 1954) proto postavil do situace velmi blízké té, ve které byla hrdinka bratří Mrštíků. Na rozdíl od Maryši však situace mladé ženy v nové společnosti rodící se socialistické vesnice není bezvýhodná a hrdinka má možnost i odvahu se svažujícím konvencím vzepřít.

Satira
Významnou roli při rozšiřování problémového pole dramatiky, literatury i společenských diskusí sehrála také satira obrácená dovnitř české společnosti. Satira byla v padesátých letech sice oficiálně velice vítaná, nicméně případ Divadla satiry již nedlouho po únoru

1948 ukázal, že je vítána pouze do chvíle, dokud je tzv. konstruktivní, slouží novému politickému režimu a jeho aktuálním cílům. Divadelním satirikem, jenž jako první v padesátých letech narazil na meze povoleného, byl VÁCLAV JELÍNEK. Jeho estrádní pásmo *Skandál v obrazárně* (rozmn. 1953; prem. 1953) bylo sledem scén kritizujících například nový byrokratismus, kariérismus, lajdáctví, předstírání a zveličování přínosu nových metod, formálnost závazků, kulturních pseudobrigád, a to způsobem, který tehdejší české publikum vnímalo jako odvážnou kritiku reálných chyb a nedostatků společenského systému. Představení se tak stalo nejdiskutovanější inscenací sezony, což ale způsobilo, že bylo záhy staženo z repertoáru a v listopadu 1954 bylo na celostátní konferenci o satire v hlavním referátu Václava Laciny odsouzeno jako příklad toho, jak se satira dělat nemá.

Václav
Jelínek

Rozrušování původní budovatelské normy probíhalo nejen cestou objevování a detabuizace aktuálních témat, ale i v rovině tvarové: objevováním „nových“ postupů a žánrů, či přesněji návratem k výrazovým prostředkům vnímaným jako pozapomenuté, problematické nebo zcela zapovězené, například k prostředkům básnické dramatiky.

Návraty
k tradičním
výrazovým
prostředkům

Veršovaný dramatický debut mladého básníka PAVLA KOHOUTA *Dobrá píseň* (1952; prem. Vinohrady 1952) zaujal v dobovém kontextu veršovanou formou i tématem milostného trojúhelníku. Drama vyrůstající z autorovy empirie vykreslovalo krizi mladého manželství (vzniklou hrdinčiným vztahem k názorově a politicky problematickému staršímu herci), situovanou ovšem do prostředí svazáckých intelektuálů. Peripetie milostného vztahu se tu tak prolínají s diskusemi o budování nového světa, o válce v Koreji či – nově – také o ideovém dogmatismu, který se projevuje suchopárnou interpretací komunistických „pravd“. A třebaže tento dramatický moment autor dovedl zpět ke smírnému zakončení, v němž se hrdinka vrací k manželovi, šlo o jednu z prvních her, které alespoň v náznaku tematizovaly napětí mezi soukromým životem a projektovanou celospolečenskou harmonií.

Pavel
Kohout

V roce 1955 byl jako překvapení sezony přijat veršovaný dramatický debut JOSEFA TOPOLA *Půlnoční vítr* (rozmn. 1955; prem. 1955 v režii E. F. Buriana v Ústředním divadle československé armády na Vinohradech). Mladý dramatik se inspiroval jednou z národních pověstí a v blankversu napsal drama o lucké válce a o lásce. Pojal

Josef
Topol

je jako střet protikladných sil, v němž se hodnoty dobra a zla relativizují silným prvkem náhody.

V řadě prvků Topolova hra předznamenávala dramatické podobnosti VÍTĚZSLAVA NEZVALA *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (1956; prem. Tylovo divadlo 1956). Patří k nim nejen inspirace bájí a užití verše (zde hexametru), ale i motiv nutnosti obrany míru a vlasti. Nezvalovo podobenství prostřednictvím antického tématu odsuzovalo cizí agresory, kteří – ve jménu vyšší civilizace a blahobytu – berou obci svobodu. Rozehrávalo však také konflikt mezi vládcem zosobňujícím touhu po moci a boji a vládcem mírumilovným, marně se snažícím zabránit tragédii vzpurné Atlantidy. Všechny tyto motivy byly interpretovatelné v dobovém ideologickém klíči a snadno převoditelné na politický střet mezi socialistickým Východem a kapitalistickým Západem. Problematice lidské svobody, odpovědnosti, zvůle tyrana, jakož i důsledků ovládnutí přírodních sil však Nezval přece jenom dal poněkud obecnější morální a humanistický rozměr.

DRAMATIKA ETICKÉHO ZNEJISTĚNÍ

V druhé polovině padesátých let postupně sílilo poznání, že každodennost života a chování lidí v totalitním systému se neshodují s pateticky proklamovanými cíli komunistické revoluce. To spolu s mírným kulturněpolitickým uvolněním vytvářelo širší prostor pro vznik dramatiky, v níž je svár reality a ideálu vyjádřen v rovině etické, jako průrůstek společenských deformací do jednání a myšlení jedinců a do jejich osudů.

Drama OLDŘICHA DAŇKA *Umění odejít* (rozmn. 1955; prem. Hradec Králové 1955) narušilo dobovou normu tím, že bylo situováno do vědeckého prostředí a nově pojalo konflikt stáří a mládí. Autor proti sobě postavil starého a poctivého profesora a mladého docenta, jemuž ohnivá propagace sovětských zkušeností a jejich frázovitě omílání a mechanické uplatňování slouží k budování kariéry a také – což bylo vnímáno jako velmi odvážný motiv – k likvidaci odpůrců.

Hlouběji do problematiky soudobé společnosti zasáhl MILAN JARIŠ hrou *Inteligenti* (rozmn. 1956; prem. Vinohrady 1955). Její dobový přínos byl pocíťován v tom, že dramatikovo gesto spíše než k jednoznačnému řešení dramatického konfliktu směřovalo k problematizaci obrazu světa, ke kladení těžko řešitelných otázek. Melodramatický příběh lékařky, která se nedokáže vyrovnat s návratem manžela-emigranta a špiona právě ve chvíli, kdy se jí po letech znovu nabízí možnost pracovat v oboru, a raději volí sebevraždu, je tu vyhocen v hledání morální viny lhostejné společnosti. Setrvačnost ideologických stereotypů dokládá divácky velmi úspěšná hra *Zářijové noci* PAVLA KOHOUTA (1956; prem. Vinohrady 1955). Její děj je soustředěn do několika dnů života vojenského útvaru, kdy nazrávají konflikty, nahromaděné řadou omylů a chyb velitele, jenž postrádá porozumění pro individuální problémy lidí.

Milan
Jariš

Pavel
Kohout

POHLED NA INDIVIDUÁLNÍ BYTÍ ČLOVĚKA

Snaha vymanit se z tlaku nadvlády ideových kritérií a ideologických schémat v názírání a hodnocení společenské reality se projevila ve znovuobjevení tématu rodiny jako určitého mikrosvěta, poskytujícího příležitost pro nezávazné konverzační komedie i pro vyhocenější psychologická dramata. Příkladem prvního typu může být hra OTY ŠAFRÁNKA *Kudy kam?* (rozmn. 1954; prem. Divadlo S. K. Neumanna 1954). O kriticko-analytický pohled naopak usiloval ILJA PRACHAŘ ve vesnickém dramatu *Domov je u nás* (rozmn. 1956; prem. Uherské Hradiště 1956), v němž propojil téma rozpadu rodiny s tématem lidského a morálního selhání komunisty, tedy postavy, která byla v dobové ikonografii dosud závazně kladná.

Jako nástup nové dramatiky byly na sklonku padesátých let vnímány hry PAVLA KOHOUTA *Sbohem, smutku!* (rozmn. 1958; prem. Plzeň 1957) a *Taková láska* (rozmn. 1957; prem. Realistické divadlo 1957). První z nich pod vlivem Čechova inklinuje k psychologické introspekci: staví na principu rozkrývání charakterů postav, osobních vztahů a také na atmosféře prostředí. Příchod filozofujícího lékaře

Znovuobjevení
tématu rodiny

Pavel
Kohout

Šťastného do rodiny armádního důstojníka tu odkrývá hrdinčinu nespokojenost s vlastním životem, její touhu po seberealizaci i po lásce. Na rozdíl od Čechova však Kohout končí příznačným happy endem: hrdinka posléze poznává relativnost tzv. velké lásky a svou individualitu plně podřídí společenským hodnotám, jejichž zosobněním je její manžel.

Vyhrocenější je konflikt mezi společností a jedincem ve hře *Taková láska*, navazující svou poetikou na meziválečnou problémovou dramaturgiu. Její rámec utváří pomyslný soudní proces, jenž má určit, kdo nese vinu za milostné vzplanutí a tragickou smrt hlavní hrdinky; v retrospektivách je pak zpřítomňován příběh dívky, která svou lásku věnovala nesprávnému člověku v nesprávné době. Poprvé v poúnorovém dramatu je zde na pranýř postaven nikoli chybný a nedokonalý jedinec, ale socialistická společnost, jež nemá pro jeho opravdové city pochopení a je svírána nesmyslnými konvencemi, pravidly a předpojatostmi.

POČÁTKY DIVADEL MALÝCH FOREM

Konec padesátých let byl také dobou vzniku hnutí divadel malých forem a s nimi spjatých typů textů (skečů, scének a výstupů, čtených povídek a dalších literárních útvarů, písňových textů). Toto hnutí ve svých počátcích vědomě navazovalo na Osvobozené divadlo V + W a na předúnorové Divadlo satiry. Součástí jeho rodokmenu byla však také předválečná tradice kabaretní a revuální, jakož i návaznost na formu zábavných estrád a moderovaných hudebních večerů tak, jak se rozvíjely od poloviny desetiletí.

Scénou, jež na estrádu navázala přímo, bylo divadlo Rokoko vedené hercem a režisérem Darkem Vostřelem a hrající v sále s dlouhou kabaretní tradicí. Jeho prvním významným představením se stala satirická revue *Vykradeno* sestavená VRATISLAVEM BLAŽKEM a DARKEM VOSTŘELEM (prem. 1958). Inscenace rehabilitující žánr politického kabaretu byla vystavěna jako pásmo anekdot, lyrických písní, pantomimy i vážně míněných politickosatirických čísel, jež

legitimizovalo to, že byly převzaty z polských, maďarských a sovětských zdrojů. Její rámec pak utvářel soudní proces s herci kradoucími cizí nápady. Již zcela původním divadelním pásmem byla inscenace *Vzhůru po rio Botičo* (in *Smích i pláč i karabáč*, 1962; prem. 1958), rámcovaná výzkumnou plavbou po známém pražském potoku. Výstupy z pera třinácti autorů (VRATISLAV BLAŽEK, DAREK VOSTŘEL, JAROSLAV ŽÁK, VLADIMÍR ŠKUTINA, IVAN VYSKOČIL, VÁCLAV JELÍNEK, J. R. PICK, JAN MAŠKA ad.) kritizovaly nejrůznější nedostatky soudobého života, počínaje bytovými problémy a konče nedodržením dodacích lhůt v závodech.

Za vlastní místo vzniku divadel malých forem bývá ovšem považován okamžik, kdy v sále Reduta na pražské Národní třídě spolu začali vystupovat JIŘÍ SUCHÝ a IVAN VYSKOČIL. Jejich společnou „značkou“ se přitom stalo slovo „text-appeal“, jež mělo po vzoru slova sex-appeal označovat „přitažlivé texty“.

První tři „zkušební“ text-appealy, zatím bez názvu, byly v Redutě, běžném vinárenském podniku, uvedeny na podzim 1957. Mezi 15. lednem až 30. červnem 1958 se pak v pěti premiérách představily číslované text-appealy *O lidském trable čili Náлады blues*, *O snech a bláznivínách*, *Muž s pivem*, *Přivezte je živé čili Lovy a Ahoj, smutku!* (spoluautor Miroslav Horníček).

Jednotlivé večery byly sjednoceny tématem a složeny z původních písniček s texty Jiřího Suchého (ale například i Pavla Kopty), „literární“ složku pak obstarávaly povídky Ivana Vyskočila a také jeho improvizované komentáře k nim. Společným prvkem byla významová hra se slovy a příběhy, průnik k realitě a reálným vztahům nikoli jejich popisem, ale pomocí fantazie, hyperboly a absurdní grotesky. Působivost text-appealů umocňovala také hudební složka, která do české kultury vracela impulzy dlouho tabuizovaného jazzu a stála na počátku procesu opětovného konstituování české populární hudby. Výsledkem byly večery vyvolávající pocit sounáležitosti aktérů s obecností, jehož nečekané impulzy dodávaly každému představení charakter improvizovanosti, výjimečnosti a neopakovatelnosti.

Přes relativní krátkost svého trvání se Reduta stala legendou a výchozím bodem na cestě k divadlům malých forem šedesátých a sedmdesátých let.

Text-appealy
Jiřího Suchého
a Ivana
Vyskočila

DRAMA ZBAVENÉ KONTAKTU S DIVADLEM

V opozici vůči režimu, avšak bez přístupu na jeviště se ocitla dramatika, která ojediněle vznikala v okruhu surrealistických aktivit či v komunistických věznicích, a v podstatě i dramatika exilová odkázaná na amatérské soubory, případně na rozhlasové vysílání Rádia Svobodná Evropa.

Dramat a dramatických textů napsaných během padesátých let v domácí opozici nevzniklo mnoho. Výjimkou jsou texty vzešlé ze spolupráce KARLA HYNKA a VRATISLAVA EFFENBERGRA, které byly – na základě strojopisných svazků z první poloviny padesátých let – knižně publikovány v souboru děl Karla Hynka *S vyloučením veřejnosti* (1998, převážně v oddílu Společné texty). Jde o surrealistické dramatické experimenty, které se komunikace se soudobým divadlem samy a dobrovolně vzdaly nejen proto, že je v době nadvlády ortodoxně pojatého socialistického realismu nebylo možné uvést, ale i proto, že se zcela rozcházel s běžnou divadelní a dramatickou praxí a poetikou. Hry dokládají, že dramatická forma autory přitahovala především svou vizuálností, možností provokovat obrazotvornost adresáta a také herním principem, který jim otevíral prostor pro nadosobní osvobodivou sílu básnické imaginace, jemuž dominuje smysl pro nečekané spojení, groteskno, bizarnost a černý humor.

Dlouhodobý inspirativní kontakt s živým divadlem nemohla potenciálním dramatikům poskytnout ani situace českého exilu, kde sice nechyběl prostor ani snaha, scházelo však dostatečné publikum. Přesto po roce 1948 – v návaznosti na starší krajanské aktivity – vznikla po světě celá řada divadelních souborů. Dramatická tvorba si za těchto podmínek těžko mohla vytvořit specifickou poetiku.

Dramatickým textem, který byl v exilu v padesátých letech publikován knižně, je soubor FRANTIŠKA KOVÁRNY *Půlnoc nad Prahou* (New York 1952). Čtyři jednoaktovky jsou umístěny do poúnorového Československa, ve třech z nich jsou významné osobnosti literárního a politického života (mj. Marie Majerová, Vítězslav Nezval, Klement Gottwald, Václav Kopecký), sloužící komunistickému režimu, konfrontovány s vlastní minulostí a zapomenutými ideály.

Soustavně se dramatičtvi věnoval redaktor Rádia Svobodná Evropa JAROSLAV STRNAD, který je autorem jedné z mála dalších exilových her, o nichž je známo, že byla v zahraničí český hrána. Text hry *Dům na stráni* (jediné představení Malá scéna Chicago 16. ledna 1955) se však nezachoval. Soudě podle ukázek publikovaných ve Sklizni (1954, č. 7) šlo o drama o životě skupiny emigrantů z různých zemí východu (Rumun, Estonka, Maďar, Ukrajinec, Češka), kteří v blíže neurčené západoevropské zemi marně čekají na změnu politické situace, respektive na vypuknutí nové světové války, která by změnila poměr sil. Třebaže se jeden z nich pokusí válku vyprovokovat atentátem na sovětského politika, jejich naděje jsou marné. Rozhlasové hry pro Svobodnou Evropu psal rovněž ZDENĚK NĚMEČEK, který je autorem krátkých divadelních her s tematikou exilu s názvem *Život č. 2, Poslední vůle* (prem. v rámci večera Volného sdružení přátel divadla New York 1953) a *Příjezd*.

Do první poloviny padesátých let lze patrně zařadit vznik hry MILADY SOUČKOVÉ *Historický monolog* (in *Dramata a monology*, 2001). Tento text ovšem nebyl s největší pravděpodobností určen ke hraní (snad k rozhlasové četbě) a přísně vzato není ani textem dramatickým. Jde de facto o rozsáhlý, na kapitoly členěný prozaický monolog s publicistickými rysy, jemuž autorka úpravou titulního listu dala vnější formu divadelní hry; tento titulní list však určuje, že jevištěm monologu má být dle autorky „Obrazotvornost“ a místem jednání „Lidská mysl“. K vnější dramatické formě Součkovou zjevně inspirovala možnost monologický text vystavět jako potenciální dialog mezi mlčícím posluchačem a promlouvajícím mluvčím, jako konfrontaci prezidentů T. G. Masaryka a Emila Háchy. Text se dotýká i obecnějších otázek národní povahy a situace, v níž se národ nacházel za války, před ní i po ovládnutí země komunisty.

Karel Hynek
a Vratislav
Effenberger

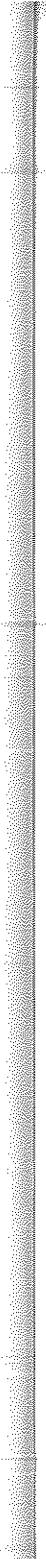
Drama v exilu

František
Kovárna

Jaroslav
Strnad

Zdeněk
Němeček

Milada
Součková



1958-1969

LITERÁRNÍ ŽIVOT

Rozmach československé kultury v období let 1958–69 se odehrával paralelně s postupným, avšak přerývaným uvolňováním ve všech oblastech života. Na pozadí hospodářské a sociální krize počátku šedesátých let se dal do pohybu proces liberalizace společnosti, jenž vrcholil v roce 1968 tzv. pražským jarem, tedy pokusem propojit ideál socialismu s demokracií. Spisovatelé přitom patřili k těm, kteří měli svými uměleckými díly, ale také (a především) svou publicistikou a účastí v aktuálních diskusích největší vliv na rozvoj obrozující se občanské společnosti, jež tak projevovala přirozený zájem o kulturní dění. Projevem procesu uvolňování bylo i to, že se postupně začala rozšiřovat žánrová a tvarová škála literatury a do literárního života se současně začala pozvolna vracet tabuizovaná a pozapomenutá jména, jakož i dříve odmítané umělecké směry, rehabilitována byla zejména předválečná levicová avantgarda. Obnoveny byly rovněž zpřetrhané vazby k soudobému uměleckému dění v zahraničí. To bylo usnadněno skutečností, že také západní země procházely v průběhu šedesátých let zásadní proměnou společenské a kulturní atmosféry, pro mladou generaci vrcholící hledáním alternativních – převážně levicových – forem politiky, života i tvorby, které se vymezovaly vůči konzervativismu, tradici i establishmentu (sexuální revoluce, hnutí hippies, rodící se underground ad.).

60. léta jako období návratů, rehabilitací a celkové liberalizace společnosti

POKUS O ZVRAT

Proces ideologického tání souvisel s jednotlivými etapami myšlenkového dozrávání generace, která do společenského života vstoupila pod praporem komunismu a postupně střízlivěla. Předzvěstí procesu politického uvolňování byla již druhá polovina padesátých let, kdy uvnitř komunistické strany v reakci na maďarské události z roku 1956 a na Chruščovovo odhalení „Stalinova kultu osobnosti“ došlo k prvnímu zpochybnění víry v režim a jeho praxi. Tím byl nastartován proces emancipace umělců a organizátorů kulturního života od oficiální politiky a v rámci literatury se začínal otevírat prostor pro dosud odmítané podoby tvorby i pro osobnosti a skupiny stojící mimo státem a jeho ideologií vymezenou kulturu.

Straničtí ideologové tento pohyb ovšem považovali za nebezpečné porušení zásad marxistické kulturní politiky, jež ohrožuje samotné základy budování socialismu v Československu. V průběhu roku 1958 se proto rozhodli proti němu exemplárně zakročit. Prvotní impulz vyzývající ke změně kurzu přišel z nejvyšších míst, přičemž o významu, který tehdejší stranická a státní nomenklatura přičítala literatuře, svědčí i to, že se jí ve svých veřejných projevech zabýval i první tajemník KSČ a prezident republiky Antonín Novotný.

Na literárním poli se hromosvodem ideologicky motivovaných útoků stala především knižní prvotina Josefa Škvoreckého Zbabělci, okolo jejíž „škodlivosti“ stranické a státní orgány na počátku roku 1959 rozpoutaly velkou aféru a kampaň. Výpady stranických ideologů ovšem mířily také na svobodně uvažující osobnosti z oblasti literární kritiky a teorie (především na Jana Grossmana a Josefa Vohryzka), na vedení nakladatelství Československý spisovatel i na redakce a redakční rady svazových časopisů.

Ve dnech 1.–2. března 1959 proběhla konference Svazu československých spisovatelů, jež byla v pevné režii zastánců tvrdé linie (v čele s Ladislavem Štollem) a zformulovala výtky komunistického vedení vůči literární obci. Odsouzeno bylo chápání spisovatele jako svědomí národa i pokusy o generační vymezení (okruh časopisu Květen). Nevyhovující názory byly prohlášeny za literátské elitářství a znovu byl položen důraz na stranickost a společenskou utilitárnost

umění. Spisovatelé opět měli plnit úlohu „inženýrů lidských duší“, strážců socialistické morálky a spoluvůrců nové společnosti i skutečnosti. Důsledkem jednání byl dočasný obrat v literárním životě, který měl v červnu 1959 potvrdit také masový Sjezd socialistické kultury.

Orgány Svazu československých spisovatelů si na konci padesátých let vyhradily přímé řízení literárních časopisů a kontrolovaly ediční činnost svazového nakladatelství. Tento postup doplnily politické prověrky členů Svazu – ty ostatně v této době proběhly na všech ideově exponovaných pracovištích, včetně vysokých škol a vědeckých ústavů. (V řadě případů museli jednotlivci, o jejichž politické pevnosti nebyly komise přesvědčeny, po určitý čas pracovat v dělnickém prostředí.)

Součástí personální politiky byla výměna nespolehlivých funkcionářů za osoby odhodlané aktivně vykonávat novou stranickou direktivu. Změny proběhly ve vedení Svazu spisovatelů, jehož prvním tajemníkem se od září 1959 stal Ivan Skála, i v nakladatelství Československý spisovatel, kde Ladislava Fikara ve funkci ředitele nahradil Jan Pilař. Pilařovo dosavadní místo šéfredaktora Literárních novin pak připadlo Josefu Rybákovi.

Zásadní dopad měly čistky na postech redaktorů: z Literárních novin musel odejít Jaroslav Putík, z Československého spisovatele Jan Grossman, Josef Hiršal, Kamil Bednář, Vítězslav Kocourek a na vlastní žádost též šéfredaktor redakce soudobé prózy Adolf Branald. Josef Škvorecký ztratil místo v revue Světová literatura. Pro Josefa Vohryzka, klíčového literárního kritika časopisu Květen, znamenalo ideologické posouzení jeho publicistiky jak ztrátu zaměstnání v Ústavu pro českou literaturu ČSAV, tak i disciplinární řízení a vylovení z KSČ.

Časopisy Nový život a Květen byly navíc nejenom podrobeny tvrdé kritice, ale také v polovině roku 1959 zastaveny s tím, že budou od září 1959 nahrazeny novým literárním měsíčníkem Plamen. Šéfredaktorem byl jmenován Jiří Hájek, jeden z jejich největších kritiků.

Dalším krokem byly úpravy edičních plánů nakladatelství, které se uskutečnily ve shodě s výsledky analýzy vypracované Hlavní správou tiskového dohledu. V Československém spisovateli byla rozmetána mimojiné sazba připravovaného knižního debutu Bohumila

Personální
obměny
a čistky

Změny
v ediční
politice

Návrat
k represím
v roce 1958

Konference
Svazu čs.
spisovatelů
v roce 1959
a její dopad na
literární život

Hrabala Skřivánek na niti. Vyjít nemohlo například ani nové vydání prózy Věno perzekvovaného Josefa Knapa.

V rámci úpravy ediční politiky však vzniklo i několik nových projektů, které v následujících letech prokázaly svou životaschopnost. Patřila k nim edice Život kolem nás (1960–69), která měla reflektovat trendy rozvíjející se socialistické společnosti a střídát uměleckou, kulturní a politickou publicistiku, zejména reportáže, s kratšími prózami. V průběhu šedesátých let však edice ztratila původní ideologické vymezení a soustředila reprezentativní výběr tvorby autorů mladší a střední generace. Čtenářsky velmi úspěšný byl pak projekt Klubu přátel poezie.

Utuzení kulturního života na přelomu let 1958 a 1959 bylo patrně, zahájený proces liberalizace se však podařilo jen zpomalit. Spisovatelé totiž k diktátu politiků začali přistupovat nikoli s nadšením, nýbrž spíše polemicky. Vnější zásahy tak rozhodující část spisovatelské obce spíše stmelovaly, než zastrášovaly. Pomalu se začínala utvářet opozice mezi spisovateli a vedením strany a státu.

POČÁTKY LIBERALIZACE LITERÁRNÍHO ŽIVOTA

Snaha o utuzení poměrů nemohla mít dlouhodobější rozměr již proto, že během následujících let došlo také k postupné proměně politiky a strategie KSČ. Pozici konzervativců výrazně oslabil XXII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1961, který odstartoval tzv. druhou vlnu kritiky stalinismu. Posuny uvnitř KSČ pak zřetelně vyjevil její XII. sjezd, jenž v prosinci roku 1962 nepřímo zformuloval program dílčího uvolnění veřejného života. Průlomem se stalo připuštění části „omytlů“, kterých se komunistická moc v éře stalinismu dopustila, a následné soudní rehabilitace komunistických funkcionářů odsouzených v inscenovaných procesech.

Proměna tváře vládnoucí strany byla také impulzem k obratu v chování obyvatelstva. Zvolna pomíjelo komunikační vakuum, vzrůstal vliv stále otevřenější publicistiky a diskuse o aktuálních problémech se staly průvodním jevem obrody zájmu o věci veřejné,

jenž byl umocněn i rozčarováním z ekonomické situace, respektive z nesplněné vize obecného blahobytu. Komunistická strana proto musela přistoupit ke změnám a začala připravovat ekonomickou reformu, jejímž vypracováním byl pověřen Ota Šik.

Společnost, jež prošla generační výměnou, se otvírala myšlenkám donedávna vylučovaným z oficiální komunikace či pouze trpěným na jejím okraji. Respekt si získávalo experimentální umění, zesílily kontakty československé kultury s kulturou evropskou. Zásahu na opětovném včleňování československé kultury do širšího evropského i světového kontextu měly též stati, překlady a rozhovory, publikované v časopisech kulturního zaměření, ale také překladatelské počiny knižních nakladatelství a divadelní dramaturgie (vlna absurdní dramatiky světové i domácí provenience).

Někteří spisovatelé se dočkali lepších publikačních možností (Vladimír Holan, Josef Škvorecký aj.), jiným bylo umožněno publikovat (Bohumil Hrabal). Stále více se tak otevíral problém autonomnosti literární tvorby a její společenské zakotvenosti. Rehabilitace myšlenek, ještě před několika lety příkře odsuzovaných, vedla k debatě o meziválečné avantgardě. Na milost byla rovněž vzata populární kultura, zvláště pop music, v literatuře pak zejména detektivka.

Stále patrnější rozdíl mezi dvěma proudy marxistické estetiky – rigidním a názorově otevřenějším – se ostře vyhroutil na mezinárodní konferenci o díle Franze Kafky, pořádané 27.–28. května 1963 v Liblicích u Prahy (knižně Franz Kafka. Liblická konference 1963, 1963). Střetl se zde primitivně ideologizující přístup východoněmeckých badatelů s liberálnějším přístupem českých a západních marxistů (Eduard Goldstücker, František Kautman, Roger Garaudy, Ernst Fischer), kteří upozorňovali na existenciální a nadčasový rozměr Kafkových próz. Dokladem pro dobovou atmosféru typické politizace i témat víceméně odborných je, že vědeckou důležitost symposia převýšil jeho dosah společenský, neboť „kafkovská“ konference, nově aktualizující (mj. i Marxův) termín odcizení, uvolnila v literatuře a kultuře prostor pro diskuse o řadě palčivých problémů.

Značnou rozvolněnost literárního prostoru potvrdil III. sjezd Svazu československých spisovatelů, konaný v květnu 1963 v Praze (knižně 1963). Klíčovými problémy se na něm stalo hodnocení padesátých let, otázka vztahu k meziválečné avantgardě i k abstraktnímu

Včleňování
čs. kultury do
celosvětového
kontextu

Kafkovská
konference

III. sjezd Svazu
čs. spisovatelů

umění. Vyhraňování obou směrů se přitom neodehrávalo pouze na poli umění, ale především v rovině etické a politické. Proti sobě stáli literáti hájící status quo a zamlčující vlastní podíl na tzv. deformacích kulturního života v poúnorovém období, na straně druhé pak spisovatelé a publicisté, jejichž stanoviska vycházela z názorového prozření, pocitů odpovědnosti a hledání nové cesty.

ÚSILÍ O AUTONOMII UMĚNÍ A HRANICE MOŽNÉHO

1963
V polovině šedesátých let nabyl proces uvolňování na dynamice a zasáhl i KSČ, v níž se začínala prosazovat mladší generace politiků, odhodlaná v mezích socialistického politického systému řešit vzniklé celospolečenské problémy (Čestmír Císař, Zdeněk Mlynář aj.). To ovšem neznamenalo, že by se komunistická politika zcela vzdala možnosti regulovat kulturní a občanský život. Demokratizační snahy, otevírající publikační možnosti i pro názory a postoje nonkonformní a nemarxistické, se tak neustále střetávaly se snahou o udržení politické kontroly nad kulturou.

Sebevědomí československé kultury posilovaly úspěchy na mezinárodní scéně, kam po letech izolace naplno vstoupila zdařilou prezentací na výstavě Expo 58 v Bruselu (a mimořádný úspěch zaznamenal i československý pavilon na Expo 67 v Montrealu). V polovině šedesátých let se pak mezinárodní ohlasu dostalo nové filmové vlně. O prestiži československé kinematografie svědčí i udělení dvou Oscarů za snímky *Obchod na korze* (1965, rež. Ján Kadár – Elmar Klos, literární scénář Ladislav Grosman) a *Ostře sledované vlaky* (1967, rež. Jiří Menzel, podle novely Bohumila Hrabala).

V této době byly také obnoveny kontakty s aktuálním děním na Západě. Výrazný podíl na překonávání izolacionismu, jenž byl nastolen na sklonku čtyřicátých let a omezoval obraz světa především na Sovětský svaz, země budující socialismus a tzv. tábor míru, měla revue *Světová literatura*. Díky ní se v překladech i kritikách dostávala

do povědomí ještě nedávno proskribovaná jména jako Graham Greene, Albert Camus, Henry Miller, Franz Kafka či T. S. Eliot. Již kolem roku 1963 zde byly publikovány texty amerických beatníků nebo příklady Beckettových divadelních her, inspirativních pro českou vlnu absurdního dramatu. V polovině šedesátých let nastaly lepší časy také pro experimentální umění (výstava *Obraz a písmo* v Praze v roce 1966, antologie Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *Slovo, písmo, akce, hlas* z roku 1967), jehož kontakty se zahraničními souputníky nabývaly na síle. Ve stále ještě omezeném prostoru se aktivizovaly další směry – akční umění, happening či nová hudba.

Svaz československých spisovatelů byl přes svou vnitřní diferencovanost vzrůstající pluralitě kulturního i literárního prostoru víceméně nakloněn, a tak jeho periodika patřila mezi ta, která často sváděla souboj s cenzurou (reprezentovanou Hlavní správou tiskového dohledu a ideologickou komisí ÚV KSČ). Vnitřní rozporuplnost postavení a fungování Svazu vyplývala z toho, že nadále měl být orgánem, jemuž socialistický stát svěřil dohled nad částí umělecké tvorby a jenž tedy měl aspiraci zastřešovat, sjednocovat a také řídit celý literární život. V jeho řadách navíc působila celá řada členů a funkcionářů, kteří se s liberalizací velmi neradi smířovali, a tak mimojiné blokovali možnost, aby se členy Svazu mohly stát i osobnosti „problematických“ názorů (například Václav Černý, Jindřich Chaloupecký, Jan Grossman, Jiří Kolář či Vladimír Justl). V červnu 1965 na tento alibismus svazové a celospolečenské praxe poukázal ve svém diskusním vystoupení na zasedání svazového pléna mladý spisovatel Václav Havel. Nazval je „úhybným myšlením“ vyplývajícím ze snahy státních orgánů politicky usměrňovat a limitovat kulturu.

Svůj výklad Havel demonstroval na osudu časopisu *Tvář*, který začal vycházet v roce 1964 a stal se dalším z výrazů liberalizace kulturního života. V roce 1965 byl zastaven, neboť se vyvinul v periodikum kriticky se vyjadřující k přítomnosti a přinášející příspěvky, jež byly ve zjevném rozporu se stranickou, ale i svazovou představou o časopisu pro mladou literaturu. Postupně totiž soustředil i nemarxisticky smýšlející přispěvatele, kteří odmítali služebnost umělecké tvorby. Případ *Tváře* tak vyjevil existenci myšlení, které již nebylo spjato s příslušností ke komunistické straně a se snahou sloužit jejím záměrům, tedy myšlení, které se stále otevřeněji vůči takto pojaté

Rozporuplné
postavení
Svazu čs.
spisovatelů

Případ
časopisu *Tvář*

služebnosti vědomě vymezovalo. Spontánní aktivity na záchranu Tváře neuspěly. Vedení Svazu na ně reagovalo tím, že založilo komisi pro mladou literaturu, jejíž činnost vyústila ve vydávání nového generačního časopisu Sešity pro mladou literaturu.

Spisovatelé
na cestě
do opozice

Odpovědi na aktuální problémy přítomnosti začala stále intenzivněji hledat také svobodomyšlnější část spisovatelů mezi komunisty, a to způsobem, jenž v konečném důsledku vedl k závažným výhradám nejen vůči vnějším projevům socialistické koncepce kultury a způsobu jejího řízení (např. cenzuře), ale i vůči základním principům fungování zvoleného politického systému. Velmi aktivní v tomto směru byli bývalí nadšení budovatelé socialismu jako filozof Karel Kosík, spisovatelé Ivan Klíma, Milan Kundera, Milan Jungmann či Pavel Kohout, Jiří Šotola a Jan Procházka (poslední dva ve funkcích prvního tajemníka Svazu a kandidáta Ústředního výboru KSČ).

Struktura svazového tisku se tak proměnila. Vedle týdeníku Literární noviny, měsíčníku Plamen a nových Sešitů pro mladou literaturu začala na počátku roku 1966 vycházet stále odkládaná literárně-kritická revue Orientace, tíhnoucí ke strukturalismu.

KONTAKTY MEZI EXILEM A DOMOVEM

Ačkoli na počátku šedesátých let bylo i v zahraničí zřejmé, že neměnnost společenského a politického klimatu v Československu je pouze zdánlivá, pozvolné proměny nemobilizovaly politickou emigraci k mimořádné aktivitě.

Růst zájmu
o domácí
scénu

Poté, co bylo jasné, že Česká kulturní rada v exilu nesplní svůj záměr vytvořit exulantům trvalé organizační zázemí, byla v New Yorku ustavena Společnost pro vědy a umění při Československé národní radě americké s cílem podporovat vědeckou a uměleckou tvorbu v exilu. Společnost vydávala knižní publikace vědecké, popularizační i beletristické, bulletin Zprávy Společnosti pro vědy a umění (od 1959) a reprezentativní čtvrtletník Proměny (1964–91), v němž zaujímala rozsáhlý prostor literární rubrika. Během šedesátých let se stále zvyšoval zájem exilové literární kritiky a publicistiky o domácí

literární život. Kulturní časopisy stále více recenzovaly domácí literární produkci a od roku 1967 podával Antonín Kratochvíl v Proměnách čtvrtletní bilance literárního a kulturního života v Československu.

Nejvýznamnější politickou koncepcí českého exilu šedesátých let byla gradualistická strategie Pavla Tigrida a jeho časopisu Svědectví, kterému se dokonce podařilo oslovit a získat domácí dopisovatele, byť publikující pod pseudonymy. Patřil mezi ně i spisovatel Jan Beneš, zatčený v srpnu 1966 a (spolu Karlem Zámečnickem a nepřítomným Pavlem Tigridem) odsouzený k pětiletému trestu za podvracení republiky.

Nicméně i v Československu se navzdory neměnným ideologickým bariérám začaly přece jen pomalu rozvíjet kontakty s exilem. Exulanti velmi zvolna pronikali do dosud zapovězeného prostředí oficiální literární komunikace. Do antologie A co básník (1963) zařadili editoři Jiří Brabec, Jiří Šotola a Karel Šiktanc několik starších básní Ivana Blatného, Slovník českých spisovatelů (edd. Rudolf Havel, Jiří Opelík, 1964) přinesl hesla několika exilových autorů, Jiří Voskovec vydal v Praze knihu Klobouk ve křoví (1965). Další krok k plné rehabilitaci exulantů slibovaly nakladatelské plány, do nichž se někteří exulanti vraceli alespoň reedicemi starších textů (Jan Čep, Egon Hostovský, Zdeněk Němeček). Příležitostně se v časopiseckých ukázkách objevovaly i jejich nejnovější práce.

Pronikání
exulantů
do domácího
kontextu

MEZI LITERATUROU A POLITIKOU

V druhé polovině šedesátých let emancipační snahy spisovatelské organizace již dospěly do stadia, kdy nebyla ochotna plnit diktát Ústředního výboru KSČ. V daných poměrech se spisovatelé mohli profilovat jako svědomí společnosti i mravní protiváha moci a směřovat k aktivitám, které se stále zjevněji orientovaly na politickou oblast. Ačkoli se napětí mezi spisovateli a politickou mocí neustále stupňovalo, nebylo možné, aby se vedení Svazu ocitlo na vysloveně protikomunistických a protisocialistických pozicích. Mezi většinou kriticky smýšlejících spisovatelů totiž převládalo mínění, že socia-

Rostoucí
napětí mezi
spisovateli
a režimem

lismus, zbavený deformací a chyb, je v zásadě správná věc, jíž po příslušných reformách patří budoucnost.

Všechny tyto protichůdné tendence vyvrcholily roku 1967 pří- značně na půdě Svazu československých spisovatelů, a to ve spo-
rech o svazový týdeník Literární noviny, který byl již od svého vzní-
ku periodikem nejenom úzce literárním, ale i kulturně-politickým, a jenž se v průběhu šedesátých let stal platformou pro kritický postoj k aktuálním kulturním a politickým problémům současnosti. Četné zásahy Hlavní správy tiskového dohledu nedokázaly profil Literár-
ních novin změnit. Svaz na výtky cenzury i ideologů z ÚV KSČ zprvu reagoval dílčími personálními obměnami.

Permanentní napětí mezi spisovatelem a stranickými před-
staviteli umocnil nový tiskový zákon, který vstoupil v platnost 1. ledna 1967. Cenzurní praxi, již ustavením Ústřední publikační správy lega-
lizoval, spisovatelé odmítali jako popírání svobody tvorby i svobody slova. Svě politické názory a postoje již navíc nehodlali skrývat, jak to ukázala reakce na šestidenní válku mezi Izraelem a arabskými státy Egyptem, Sýrií a Jordánskem v červnu 1967. Československá vláda a nejvyšší stranické orgány tehdy označily, podle diktátu So-
větského svazu, za agresora i viníka krize na Blízkém východě Izrael, proti čemuž protestovali spisovatel Arnošt Lustig i šachový velmistr a publicista Luděk Pachman. Spisovatel Ladislav Mňačko dokonce na protest proti vládní politice emigroval do Izraele.

V takto vypjatém ovzduší končily přípravy IV. sjezdu Svazu čes-
koslovenských spisovatelů. Komunističtí ideologové se zcela oprávně-
ně obávali „narušení“ sjezdového jednání otázkami politickými a etickými, o nichž se rokovalo i na předchozích dvou sjezdech.

Třidenní sjezdové jednání, zahájené 27. června 1967, otevřel Mi-
lan Kundera. Zhodnotil literární tvorbu posledních let a označil ji za dobu nebývalého rozmachu. Kunderův výklad vycházel z obecných úvah o vztahu národa, jeho kultury i svobody: „Spisovatelé čeští mají odpovědnost za samo bytí svého národa a mají ji dodnes, protože od úrovně českého písemnictví, od jeho velikosti či malosti, odvahy či zbabělosti, provinciálnosti či všelidskosti, závisí do značné míry odpověď na životní otázku národa: Stojí jeho existence vůbec za to?“

Svobody a nesvobody v literárním i veřejném životě a s ní souvi-
sející duchovní krize společnosti se dotkli Pavel Kohout a Alexandr

Kliment. Na kritiku stávající kulturní politiky (příspěvky A. J. Liehma, Ivana Klímy, Václava Havla aj.) a historický exkurs o poměru intelek-
tuála k moci a k vlastnímu svědomí (Karel Kosík) navázalo vystoupe-
ní Ludvíka Vaculíka. Projev, jehož autor požadoval, aby svěbytnost
kultury a umění i občanská svoboda nebyla pouhou proklamací, a který kritizoval nejen stanovky Svazu československých spisovatelů, ale také československé zákonodárství a ústavu, se stal nejostřej-
ším mediálně prezentovaným útokem na stávající politický systém.

Spisovatelé loajální ke komunistickému vedení (Ivan Skála, Jiří Hájek ad.) protestovali proti „nevhodným“ projevům, delegace ÚV KSČ a někteří autoři oddaní stranické linii pak demonstrativně opu-
stili sál. Na nátlak ÚV KSČ byli z kandidátky do ústředního výboru Svazu vyškrtnuti Pavel Kohout, Ivan Klíma, Ludvík Vaculík a Václav Havel. Ačkoli došlo ke zvolení svazového předsednictva, nedořešena zůstala otázka předsedy, jenž měl nahradit prvního tajemníka Svazu.

Také sjezdová rezoluce byla výsledkem určitého kompromisu. De-
klarovala tak účast Svazu na vytváření nového modelu socialistické kultury, již by nemělo určovat omezování lidské a tvůrčí svobody. Mezi úkoly nového ústředního výboru spisovatelemské organizace za-
řadila úsilí o novelizaci tiskového zákona, péči o svazový tisk, revizi vztahu k československým spisovatelům v emigraci i k tvůrcům stojícím z jakýchkoli důvodů mimo Svaz.

Ústřední výbor KSČ reagoval na sjezdové události, v kterých spat-
řoval předem připravenou a ze zahraničí řízenou provokaci, mimo-
řádně tvrdě. S Milanem Kunderou zahájil stranické disciplinární řízení a Pavlu Kohoutovi udělil důtku. Z KSČ byli rovnou vyloučeni Ivan Klíma, A. J. Liehm a Ludvík Vaculík; Jan Procházka byl uvolněn z funkce předsedy stranické organizace Svazu československých spisovatelů a jeho kandidatura do ÚV KSČ byla zastavena. Emigrant Ladislav Mňačko byl vyloučen ze strany a zbaven československé-
ho občanství. Napjatý vztah Svazu československých spisovatelů a představitelů komunistického režimu ještě znásobil ostře kritický Manifest československých spisovatelů, uveřejněný v Sunday Times 3. září 1967, od něhož se však údajní signatáři distancovali. Jak se později ukázalo, jeho autorem byl historik Ivan Pfař.

Ve snaze předejít zformování spisovatelemské obce v názorovou opozici začal Ústřední výbor KSČ narušovat ekonomické i publikační

*1967 sjezd
o literární životě*

Důsledky
sjezdu
a následné
represe

Narušení
ekonomického
a publikačního
zázemin Svazu
čs. spisovatelů

zázemin Svazu československých spisovatelů. Faktický monopol nakladatelství Československý spisovatel na vydávání českých beletristických novinek měla omezit reorganizace edičních plánů nakladatelství Práce, Mladá fronta, jejímž ředitelem se stal Ivan Skála, a Svoboda, kde redakci beletrie vedl Jiří Hájek. Od 1. října 1967 byl Svazu odebrán jeho hlavní tiskový orgán Literární noviny a převeden přímo pod ministerstvo kultury a informací. Mocenský diktát vyvolal odpor spisovateléské obce, nové Literární noviny, lidově „Erárky“, nenalezly mezi spisovateli autorské zázemin a široký čtenářský okruh původních Literárních novin je bojkotoval. Tisk poměrně rychle nahradily spontánně pořádané besedy občanů se spisovateli. Zásah proti Literárním novinám se stal jedním z posledních rázných činů, kterým se vládnoucí moc snažila udržet kontrolu nad životem společnosti, jež ztrácela strach z konfrontace.

Zásah proti
Literárním
novinám

PRAŽSKÉ JARO

Vnitrostranickou krizi z podzimu 1967 vyřešilo lednové zasedání Ústředního výboru KSČ, které rozdělilo nejvyšší státní a stranickou funkci mezi dva nositele. Z postu prvního tajemníka ÚV KSČ byl odvolán Antonín Novotný a nahradil jej Alexander Dubček. Začínalo tzv. pražské jaro. Jeho dalším viditelným projevem byla na sklonku března 1968 Novotného abdikace a volba Ludvíka Svobody československým prezidentem. V překotném tempu veřejného života, směřujícího k demokratizaci společnosti, naplňování programu ekonomické reformy a také k rehabilitaci závažných křivd, kterých se režim dříve dopustil, vznikl politický program „socialismu s lidskou tváří“. V dubnu byl přijat Akční program KSČ, brzy poté byla dokončena příprava federalizace československého státu a v červnu parlament schválil zákon o rehabilitacích i novelu tiskového zákona.

Změny
na vysokých
stranických
postech
a Akční
program KSČ

Postoje veřejnosti ve značné míře ovlivňovaly úvahy předních intelektuálů a spisovatelů známých z nedávné minulosti kritickými postoji vůči oficiální politice (Karel Kosík, Milan Kundera, Ivan

Sviták, Václav Havel ad.). Spisovatelé vytvořili Klub kritického myšlení, jehož smyslem bylo zajišťovat svobodnou výměnu názorů na základní problémy soudobého kulturního a politického dění. Zapojení spisovateléské obce do politického života dokládalo i to, že Svaz československých spisovatelů připravoval pod tradičním titulem Lidové noviny vydávání nezávislého deníku (vycházet měl od října 1968), zatímco literární týdeník typu původních „Literárek“, obnovený 29. února 1968, dostal titul Literární listy.

Spisovateléská organizace plnila úlohu inspirátora a usměrňovatele společenské obrody, jejíž průběh kriticky komentovala. Spisovatelé se hodlali vyrovnat s deformacemi a perzekucemi ve společnosti i v kulturním životě od padesátých let až po represe spojené se IV. sjezdem Svazu čs. spisovatelů. Založili rehabilitační komisi, dosáhli občanské rehabilitace řady perzekvovaných tvůrců a zasadili se i o jejich publikační návrat. K odpovědnosti volali také ty spisovatele, kteří se na deformacích literárního i občanského života vědomě podíleli. Literáty, kteří byli z oficiálního literárního života vylučováni či se pohybovali v jiném komunikačním prostoru, sdružil Kruh nezávislých spisovatelů (KNS), založený 29. března 1968 (program byl zveřejněn 4. července 1968). V jeho čele stanul Václav Havel.

Stanoviska ÚV KSČ ani práce zákonodárných orgánů v tzv. polednovém období neodpovídaly ovšem představám radikálnějších reformátorů. Vyjádřením jejich obav o další osud obrody veřejného života v Československu se stala výzva *Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem*. Její text na podnět pracovníků Československé akademie věd (Otto Wichterleho, Jana Broda, Otakara Poupy a básníka Miroslava Holuba) sepsal spisovatel Ludvík Vaculík a zveřejnil ji 27. června 1968 Literární listy a některé deníky (Práce, Mladá fronta, Zemědělské noviny). Prvními signatáři textu se staly známé osobnosti (vědci, sportovci a umělci) a během několika dní ji podepsalo více než 120 000 občanů.

Vedení KSČ hodnotilo Dva tisíce slov jako útok proti základům socialistického zřízení a výzvu k občanské neposlušnosti, která svým radikalismem postupnou obrodu společnosti fakticky ohrožuje. V tomto smyslu se vyslovily též parlament a Národní fronta. Obavy vládních a stranických představitelů budila především možná reakce států Varšavské smlouvy, které již od února 1968 reformní proces

Snahy
spisovatelů
o napravení
křivd
předchozího
období

Dva tisíce
slov

v Československu ostře kritizovaly a na československé vedení vyvíjely téměř soustavný nátlak. Obvinění z podpory kontrarevoluce označilo ÚV KSČ za neopodstatněné a odmítlo názory představitelů socialistických států s tím, že hraničí s vměšováním do vnitřních záležitostí Československa.

Občanské
aktivity
jako podpora
politického
vedení

V průběhu letních měsíců našlo stanovisko předsednictva Ústředního výboru KSČ širokou podporu občanů. Setkání členů politbyra Ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu a předsednictva ÚV KSČ na přelomu července a srpna 1968 v Černé nad Tisou provázelo opět vzednutí občanských aktivit s cílem podpořit československé představitele ve snaze o suverénní státní politiku. Tyto postoje podnítilo také *Poselství občanů předsednictvu Ústředního výboru KSČ* („Vše, oč usilujeme, dá se shrnout do čtyř slov: Socialismus! Spojenectví! Suverenita! Svoboda!“; Literární listy, zvláštní vydání 26. 7. 1968), jehož autorem byl Pavel Kohout. Události nakonec vyústily 21. srpna 1968 v intervenci vojsk pěti států Varšavské smlouvy do Československa.

Srpnová
okupace
a její důsledky

Okupace okamžitě vyvolala bezprostřední a v pravém slova smyslu masový odpor veřejnosti, odhodlané ubránit československou reformu. Následujícího dne, 22. srpna, jednal XIV. sjezd KSČ, jenž se původně měl konat až v září. Zasedání v pražských Vysočanech se však mohla zúčastnit jen část – převážně českých – delegátů. Na protest proti okupaci se o den později konala hodinová protestní generální stávka. Nejvyšší ústavní i straníční představitelé Československa byli odvezeni k jednáním do Moskvy. Přes verbální podporu, již poskytovalo československému obrodnému procesu také mezinárodní společenství, podepsala většina československých představitelů (s výjimkou Františka Kriegla) 26. srpna tzv. *moskevský protokol*, jenž kromě obecných ustanovení o věrnosti marxismu-leninismu a splnění bodů z Černé nad Tisou požadoval zákaz „protisocialistických“ organizací, stranickou kontrolu tisku, upevnění pozic složek ministerstva vnitra i armády, zrušení platnosti vysočanského sjezdu a odchod tzv. protisovětsky smýšlejících osob z čelných funkcí. Už 3. září vydal Úřad pro tisk a informace první pokyny omezující svobodu slova a 12. září byl zřízen Vládní výbor pro tisk a informace. Cenzura, okázale zrušená v květnu 1968, se opět, byť v pozměněné podobě, stala realitou. Přes protesty byly záhy zastaveny vlivné

časopisy Reportér, Politika a Kultúrny život, otevřeně se vyjadřující k politickým poměrům i aktuálním otázkám.

Plné a přesné znění tzv. moskevského protokolu československá veřejnost neznala, proto také ve své většině doufala v možnost udržení pozitiv polednového vývoje. Spisovatelé ani v tomto období nestáli na okraji dění. Svaz československých spisovatelů zastavil vydávání *Literárních listů* a připravil koncepci kulturního týdeníku *Listy*. Spisovatelé projednali přípravu federalizace (navazující na federalizaci státu) a nových stanov Svazu, připravovaných pro celosvazovou konferenci či sjezd, případně ustavující konference obou národních spisovatelských organizací.

Politické pnutí oživilo úvahy intelektuálů, spisovatelů i filozofů o obecných problémech českého národa v jeho historii i nedávné současnosti. K nejvýraznějším tématům těchto polemik, iniciovaných především článkem Milana Kundery *Český úděl* (*Listy* 1968, č. 7–8), patřily další možnosti vývoje Československa v mezích socialismu a postavení a úloha intelektuála v soudobé společnosti. Kunderovy názory, že malý národ musí neustále řešit dilema své ne zcela samozřejmé existence ve vztahu k národům velkým a svůj význam potvrzovat v neustávající kulturní tvorbě, odmítl Václav Havel, který již reflektoval také odklon od reformní politiky i limity socialismu (*Tvář* 1969, č. 2). Diskuse intelektuálů však už neměly takovou odezvu, aktivní úlohu iniciátorů a morálních arbitřů v politickém životě pomalu ztráceli.

Neklid ve společnosti, nespokojené s opuštěním obrodného kurzu, vyvrcholil na počátku roku 1969 v masových manifestacích, v něž se proměnil pohřeb sebeupálivšího se studenta Karlovy univerzity Jana Palacha. Příležitostí pro vyjádření odporu vůči okupantům se stala také spontánní oslava vítězství československých hokejistů nad Sovětským svazem na mistrovství světa ve Stockholmu. Tyto události ovšem přispěly k výměně ve vedení KSČ, kde se prosazovalo tvrdé křídlo. Jakkoli byl Gustáv Husák v té chvíli přijatelný pro většinu členů ÚV KSČ, stala se jeho volba prvním tajemníkem komunistické strany, uskutečněná 17. dubna 1969, dějinným mezníkem, definitivně uzavírajícím naděje a touhy tzv. pražského jara.

Počátek nekompromisní normalizace v první řadě opět postihl kulturní časopisy. Již v květnu 1969 byly zastaveny *Listy*, poté *Plamen*

Posrpnové
naděje a aktivity
spisovatelů

Oživení úvah
o postavení
národa

Manifestace
odporu vůči
okupantům

Počátky normalizace a obnovená Tvář. Mezi 10.–12. červnem 1969 se konaly ustavující sjezdy Svazu českých spisovatelů a Svazu slovenských spisovatelů, což odpovídalo novému federativnímu uspořádání československého státu, v podstatě jedinému trvalejšímu výsledku obrodného procesu. Předsedou Svazu českých spisovatelů se stal Jaroslav Seifert, výkonným místopředsedou Jiří Brabec a druhým místopředsedou Karel Ptáčník. Mocenskými zásahy však bylo nově ustavené organizaci českých spisovatelů zabráněno v tom, aby začala naplno fungovat.

LITERÁRNÍ KRITIKA

Literární kritika šedesátých let představovala bohatě strukturovanou část uměleckého a intelektuálního života této dekády. Hlavní proud socialistické kritiky byl vnímán minimálně ve dvou variantách – dogmatické a reformní.

Ortodoxnější koncepce socialistické literatury měly zázemí zvláště v kulturní redakci *Rudého práva* a v týdeníku *Tvorba*. Od roku 1966 se jejich platformou stal měsíčník *Impuls*, který byl vnímán jako tribuna konzervativní části kritického spektra, k níž patřili Milan Blahynka, František Buriánek, Vladimír Dostál, Hana Hrzalová, Miloš Pohorský, Vítězslav Ržounek a další. Zosobněním dogmatického přístupu byl nadále Ladislav Štoll, jehož knižně vydaný referát *Literatura a kulturní revoluce* (přednesený v březnu 1959 na celostátní konferenci Svazu československých spisovatelů) vytyčoval oficiální stranickou interpretaci literárního a kulturního dění a vymezoval nově vznikající tvorbě přísné ideologické mantinely. Obdobně vystoupil také v únoru 1961 v hlavním referátu na Konferenci o současných úkolech socialistické umělecké kritiky (sborník *Umění a kritika*, 1961). Kritizoval v něm jak pokusy o rehabilitaci avantgardy, tak snahy o oživení strukturalismu.

Již v roce 1963 však Oleg Sus poukázal na zásadní rozpor mezi Štollovou knihou *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* a výsledky současného bádání o avantgardě, zvláště v pracích Květoslava Chvatíka (*Královská lučavka dějin*, Host do domu 1963, č. 4). Štollův

výklad meziválečného písemnictví zpochybnil také Jiří Brabec v článku *Třináct let po Třiceti letech* (Literární noviny 1963, č. 24). Reformní hlas nabýval na síle již před polovinou šedesátých let, kdy nacházel stále silnější uplatnění v klíčových svazových časopisech, zejména v *Literárních novinách*, vedených kritikem Milanem Jungmannem, a v brněnském *Hostu do domu*. K této linii patřili badatelé jako Jiří Brabec, Miroslav Červenka, Václav Karfík, Zdeněk Kožmín, Květoslav Chvatík, Jiří Opelík či Zdeněk Pešat, Milan Suchomel či Oleg Sus, tedy osobnosti, u nichž se zájem o kritiku velmi často prostupoval se zájmem literárněhistorickým a literárněteoretickým, případně obecně estetickým. Tato symbióza pak vedla ke zvědečtění a analytickému zaměření většiny jejich kritických textů, jež v letech 1966–70 spoluurčovalo charakter revue *Orientace*, časopisu vědomě rozvíjejícího podněty meziválečné moderny, ať již svým zacílením na strukturalismus, nebo porozuměním pro avantgardu a současný surrealismus. Jako výrazná inspirace byl vnímán rovněž existencialismus.

Názorově i typově značně odlišnou skupinu tvořili kritici, kteří v letech 1964–65 našli publikační prostor v časopise *Tvář*, jako Jan Lopatka či Bohumil Doležal. Spojoval je výrazně polemický odstup od poválečného literárního dění a inspirace fenomenologií. Jako klíčová hodnota se jim jevila zejména „autenticita“ tvorby vnímaná jako protipól spisovatelského řemesla. Nejvýrazněji se toto pojetí projevovalo v kritických soudech Jana Lopatky, jenž programově odmítal díla beletristicky „ozvláštňující“ společenské problémy (Sekyru Ludvíka Vaculíka stejně jako Žert Milana Kundery či prózy Vladimíra Párala), neboť je považoval za podbízení se vkusu většinového konzumenta. Před trvajícím přeceňováním aktuální společenské role literatury na úkor uměleckých hodnot varoval v *Tváři* také Přemysl Blažiček. Vyhraněná polemičnost sblížovala se skupinou i literární historičku a teoretičku Růženu Grebeníčkovou. Náhradou za zaniklou *Tvář* měly být od roku 1966 vydávané *Sešity pro mladou literaturu* (v letech 1968–69 vycházely pod titulem *Sešity pro literaturu a diskusi*). Časopis, jehož šéfredaktorem byl Petr Kabeš, byl však vnímán i jako protipól *Tváře*, neboť byl spjat i s tou částí nejmladších literátů, kteří se neztotožňovali s jejím razantním programem.

Vedle autorů věnujících se soustavně literární kritice formulovali své představy o slovesném umění i sami tvůrci, a to zejména

Reformní proud

Okruh kolem časopisu *Tvář*

Surrealisté

ti, kteří kontinuálně rozvíjeli surrealistickou tradici. Surrealistům se podařilo založit časopis *Analogon*, leč až v roce 1969, kdy mohlo vyjít jen jediné číslo; ve stejném roce vyšel i sborník Surrealistické východisko 1938–1968.

LITERÁRNÍ VĚDA

Metodologicky české literární vědě šedesátých let dominovala generace žáků Jana Mukařovského a Felixe Vodičky. Klíčovým se pro ně stalo objevování předválečné strukturalistické tradice a její tvůrčí rozvíjení, a to paralelně k tehdejšímu sémiotickému a poststrukturalistickému výzkumu v západní Evropě.

Tradice strukturalistické estetiky byly oživovány na stránkách specializovaných periodik (*Česká literatura*, *Filozofický časopis*, *Estetika*, *Umění* aj.), kde vycházely studie Miroslava Červenky, Milana Jankoviče, Olega Suse, Roberta Kalivody, Květoslava Chvatíka, Mojmíra Grygara či Josefa Zumra. Sám FELIX VODIČKA vydal v roce 1969 obsáhlý výbor svých prací *Struktura vývoje*, jenž ukazoval systematickosti jeho literárněhistorické práce, vynikající tematickou sevřeností a výjimečné svou kontinuitou. Počinem, symbolizujícím dominantní metodologickou orientaci české literární vědy druhé poloviny šedesátých let, byl jubilejní sborník Janu Mukařovskému *Struktura a smysl literárního díla* (1966), jenž měl demonstrovat prosazování strukturalismu ve všech oblastech literární vědy.

Jestliže byla pro první polovinu šedesátých let příznačná snaha o rehabilitaci strukturalismu, pak v druhé polovině desetiletí již lze hovořit o jeho nové fázi. V ní byly starší podněty dále rozvíjeny, a to jednak v návaznosti na fenomenologické chápání uměleckého díla a jeho smyslu, jednak v souvislostech sémiotických teorií a soudobého směřování humanitních věd k exaktnosti. Tendence k scientismu se projevovala snahou o kvantifikaci zjištěných závěrů (zejména v rámci versologických výzkumů rozvíjených v pracích Miroslava Červenky, Jiřího Levého, Josefa Hrabáka či Květy Sgallové). V těchto postupech se odráželo jak podstatné zaměření domácí

strukturalistické tradice, tak soudobé směřování literární vědy ve světě. Ve studiích MILANA JANKOVIČE *Dílo jako dění smyslu* (knižně až 1992) a MIROSLAVA ČERVENKY *Významová výstavba literárního díla* (knižně až 1992) se pražský strukturalismus dostal do patrně nejinspirativnějšího kontaktu s fenomenologickým tázáním po podstatě uměleckého díla.

Pokud jde o výzkum starší literatury, tak typickým rysem tehdejších badatelských aktivit byla snaha o její pokrytí v celém časovém rozsahu, od doby velkomoravské až po polovinu 18. století, tedy bez zjevného preferování jednotlivých období a témat, příznačného pro předchozí desetiletí. Pozornosti se těšila literatura psaná česky, staroslověnsky i latinsky (Pavel Trost, Oldřich Králík, Eduard Petrů, Zdeňka Tichá aj.). Oživil se i zájem o literaturu doby baroka (zvl. Antonín Škarka a Václav Černý).

V oblasti bádání o literatuře pozdější se postupně prosazovalo zaměření na rozbor konkrétního uměleckého textu, dále sledování proměn autorské poetiky i snaha o postižení místa a významu díla v dějinách, nově pojímaných jako svébytný literární proces a nikoli jako odraz dějin politických. Zájem o problematiku interpretace dal vzniknout kolektivním publikacím *Jak číst poezii* (1963, ed. Jiří Opelík, rozšíř. a přeprac. 1969) a *Příběhy pod mikroskopem* (1966, ed. Radko Pytlík). Slovníkem českých spisovatelů, jenž vznikl pod vedením Rudolfa Havla a Jiřího Opelíka (1964), byly položeny základy literární lexikografie. Systematická pravidla vydávání textů shrnula příručka *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (1971), již redigovali Rudolf Havel a Břetislav Štorek.

Pokračování prací na Dějinách české literatury, jež vznikaly v Ústavu pro českou literaturu ČSAV (druhý a třetí svazek vyšel v roce 1960, respektive 1961), přineslo i řadu knižních monografií. Patřily k nim práce ZDEŇKA PEŠATA (*J. S. Machar básník*, 1959), MILANA JANKOVIČE (*Josef Václav Sládek*, 1963) a dvojice MOJMÍR OTRUBA – MIROSLAV KAČER (*Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*, 1961). Obraz české poezie sklonku 19. století zpřesnil speciálně zaměřeným versologickým průzkumem MIROSLAV ČERVENKA (*Český volný verš devadesátých let*, 1963) a JIŘÍ BRABEC prací *Poezie na předělu doby* (1964), nahlížející téma odlišně od akademických Dějin. Soustavné bylo rovněž zaměření na literární dění na počátku století dvacátého

Proměny
bádání
o literatuře

Akademické
Dějiny české
literatury
a související
texty

a na meziválečnou avantgardu, kterou ze strukturalistických pozic interpretoval především KVĚTOSLAV CHVATÍK (*Smysl moderního umění*, 1965; *Strukturalismus a avantgarda*, 1970). V podobě přípravných studií byly průběžně publikovány části čtvrtého dílu Dějin, věnovaného první polovině 20. století, vydání celého díla však zabránil nástup normalizační cenzury.

POEZIE

Tím hlavním, co odlišovalo poezii šedesátých let od poezie předchozího období, bylo rozšiřování tvarové škály. Pro básnickou tvorbu těchto let byla typická autorská pluralita, rozmanitost a rozdílnost jednotlivých autorských přístupů a koncepcí. Mnohohlasí často velmi vyhraněných poetik bylo doprovázeno i diferenciací čtenářského zázemí a především růstem počtu náročných, znalých a připravených vnímatelů moderní poezie. Tento trend se promítl do zvyšování nákladu básnických knih, do vzniku masových edic poezie a reprezentativního Klubu přátel poezie v nakladatelství Československý spisovatel či do zrodu institucí soustředěných k prezentaci poezie prostřednictvím uměleckého přednesu (např. pražská poetická vlna Viola, Lyra Pragensis).

PROSTOR PRO POEZII A DIALOG

Na polyfonii poezie šedesátých let se podíleli autoři několika generačních vrstev. Nejstarší generaci v tomto členění zastupují autoři narození po roce 1900 (Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Vilém Závada), tedy „klasikové“ moderní české poezie, jejichž tvorba v této době vrcholila bilančními skladbami či sbírkami. Konec desetiletí navíc připomenul i ty básníky, kteří byli po válce z ideových a politických důvodů zapíráni, tedy zejména autory spirituální (Jana Zahradníčka, Bohuslava Reynka). Vedle nich se připomínali autoři

Básníci starší
generace

narození později, kteří v šedesátých letech vydávali svá vrcholná syntetizující a rekapitulační díla (Kamil Bednář, Josef Hiršal, Josef Kainar, Jiří Kolář, Oldřich Mikulášek a další).

Třetí výraznou generaci autorů představovali autoři narození kolem roku 1930, zejména pak ti, kteří byli na sklonku předchozího desetiletí spojeni s časopisem *Květen* (Jiří Šotola, Karel Šiktanc, Miroslav Holub, Miroslav Florian).

Mladí autoři

Poslední generační skupinu šedesátých let utvářeli autoři mladí, narození těsně před válkou a za protektorátu (Jana Štroblová, Josef Hanzlík, Ivan Wernisch, Jiří Gruša, Petr Kabeš, Antonín Brousek ad.). Tato generace procházela 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.

Základní
tendence
poezie 60. let

Různorodost poezie šedesátých let se promítala rovněž do stránky tvarové. Existovalo nicméně několik základních tendencí, které šly napříč generacemi. Nejvýraznější z nich bylo rozvolnění, nebo až rozbití pravidelné, vázané a rýmované struktury a přechod k volnému verši. Proti budovatelské iluzi nadosobního harmonického řádu společnosti byla i v poezii postavena dramatická, konfliktnost a významová mnohoznačnost uměleckého prožitku. V první polovině desetiletí navíc důležitou roli sehrála tendence k civilnímu, mluvnickému výrazu, nesenému větnou intonací, k jazykové koláži a také k prozaizaci a epizaci básně. Tato tendence přivedla řadu básníků (Františka Hrubína, Vladimíra Holana, Josefa Kainara, Karla Šiktance, Jiřího Šotolu) k žánru lyrickoepické skladby či pásma, tedy ke snaze reflektovat a představit svůj životní pocit prostřednictvím příběhových situací. V druhé polovině desetiletí dominantní postavení naopak získala lyrika intelektuální, zaměřená meditativně, existenciálně, často ozvláštňovaná významovou mnohoznačností i slovním humorem.

PROMĚNY POETIKY VYHRANĚNÝCH BÁSNICKÝCH OSOBNOSTÍ

Organickou součástí poezie šedesátých let byli básníci, kteří již od meziválečného období patřili k uznávaným tvůrcům a jejichž dílo, respektive jeho určitá část, bylo vyzdvihováno jako součást české socialisticky orientované poezie. Poezie těchto básníků přitom byla předchozím obdobím budovatelského umění více či méně poznamenána a deformována – ať již tím, že tito autoři dobrovolně vyšli vstříc úzkým politickým a poetickým normám, nebo naopak proto, že směřovali k veršům, které tehdy neměly šanci na publikaci a byly již psány s vědomím, že nebudou v dohledné době zveřejněny. V otevřenějším prostoru šedesátých let se tak jejich nové básnické texty potkávaly s tvorbou dosud širší čtenářské obci utajenou.

Společným rysem publikovaných textů starších i nově vznikajících bylo odmítání jednostrannosti. Poezie chtěla vnímat komplikovanost a bohatství světa s vědomím neredukovatelnosti poetického prostoru, v němž se básnická promluva odehrává. K nejnápadnějším rysům této tvorby proto patří důraz na odlišnost a rozporuplnost, na kontrast a konflikt, na dramatictější básnický výraz a na vnitřní dynamiku básně.

Posun k reflexivnosti, niternosti a zároveň i k metafyzickému přesahu do prostorů básnické abstrakce lze sledovat na vývoji VLADIMÍRA HOLANA, jehož poezie se v průběhu šedesátých let čtenářům představila ve své neobyčejné rozloze, hloubce a složitosti. V šedesátých letech vydal svou klíčovou skladbu *Noc s Hamletem* (1964) a dvě sbírky drobné reflexivní poezie. Dočkal se ale také ucelené edice svých starších epických skladeb a vydání lyrické tvorby z let 1939–48 (*Bez názvu*, 1963; *Na postupu*, 1964) a z první poloviny padesátých let (*Bolest*, 1965). Péči editora Vladimíra Justla začaly vycházet jeho *Sebrané spisy* a vydána byla rovněž řada výborů (např. *Noční hlídka srdce*, 1963; *Ptala se tě...*, 1965). Pro současníky tak Holan nabyl rozměru mimořádně inspirativního básníka, jehož důraz na svébytnost poezie i morální roli básníka zásadně ovlivnil zejména mladší generaci.

Sbírka *Příběhy* (1963), obsahující epické skladby z první poloviny padesátých let, souzněla s dobovou tendencí k básnické epice

Odmítání
jednostrannosti
v tvorbě
uznávaných
autorů starší
generace

Vladimír
Holan

a s odklonem od vázaného verše. Do stejnojmenného sedmého svazku Sebraných spisů (*Příběhy*, 1970) však editor zahrnul také texty napsané za války veršem vázaným (Terežka Planetová a Cesta mra-ku). V obojím případě jde o propojení epické osnovy se zvýrazněnou lyričností a reflexivností. Výpověď o tragice lidského osudu je často ukotvena v prostoru mýtu, ale také v detailech důvěrné předmětnosti: vyslovuje křivolakost a neredukovatelnost života.

Rozsáhlá reflexivní báseň *Noc s Hamletem*, vznikající již od sklonku čtyřicátých let, byla poprvé přednesena ve Viole v listopadu 1963, časopisecky a knižně pak byla vydána v roce 1964. Toto podobenství ozřejmuje tragický úděl člověka a současně představuje básníkovu vyhrocenou a vášnivou polemiku s konvencemi a iluzemi, s nesvobodou a s dějinami, chápanými jako řada ustavičně se opakujících lží. Situační rámec básně utváří samota a noc, vyzývající lyrického mluvčího k meditacím a nočním rozhovorům s přízračným společníkem, princem Hamletem. Autor ustavičně přechází z roviny reálné do světa symbolů a snů a mnohé obrazy, úvahy, příběhy a dialogy se zcela osamostatňují a působí jako samostatné básnické celky. Obdobný charakter mají i další Holanovy skladby: fragment *Noci s Ofélií* (1973) a *Toskána* (in *Příběhy*, 1963).

K Holanovým charakteristickým emblémům a symbolům patří motivy zdí, stromů a plodů, milenců, slova a mlčení, dítěte a dětství, lásky, pohlaví a sexu, dějin, svobody a determinace. Objevují se také ve dvojici rozsáhlých sbírek drobné meditativní lyriky *Na sotnách* (1967) a *Asklépiovi kohouta* (1970), jejichž ústředním tématem jsou poslední věci člověka, vědomí neodvratné smrti, rozpornost světa i lidského nitra. Je přitom patrné, že básníka stále více přitahuje dialog, ať už má podobu sebeoslovování, nebo apostrofické obracení se k nepřítomné osobě. Výjimkou tu však nejsou ani básně-mikro-příběhy, situované do reálných scénérií, které však mají symbolickou platnost. Dalším typem jsou gnómické či epigramatické básně, sloužící k přesnému, často kontrastnímu vyslovení určité myšlenky, k zachycení paradoxnosti lidské existence.

JAROSLAV SEIFERT spoluutvářel českou poezii šedesátých let sbírkami, jež dokládaly tendenci potlačovat pro něj doposud tak typickou zpěvnost. Smyslově vášnivý příklon k životu byl nyní nově konfrontován nejen s melancholií vzpomínek evokujících zmizelý

Jaroslav
Seifert

čas krásy a jistot, ale také s pocity syrové tísně vyrůstající ze samoty a z vědomí vlastní konečnosti. Tento posun byl doprovázen i výraznou změnou tvarové stránky Seifertovy poezie. Virtuózní výstavba založená na uplatnění vázaného verše písňové povahy, bohaté ob-raznosti a rafinované práce s rýmovými souzvuky počala ustupovat volnějším podobám verše.

To se naplno projevilo v *Koncertu na ostrově* (1965), ve sbírce, která má blízko k celistvě komponované výpovědi, k poemě či vzpomínkovému reflexivnímu pásmu. Její rámec utváří obraz Prahy, města autorovi důvěrně známých míst, rozmanitých scénérií a podob, jež jsou dány i proměnami jednotlivých ročních období. Třebaže tu většina básní ještě nese název píseň, je pro ně charakteristické užití prozaizovaného mluvčího verše, jehož střídámá obraznost dodává výpovědi rozměr civilnosti a autentičnosti, ale i konkrétní smyslové názornosti. Naléhavost a reflexivitu básnické výpovědi posiluje také využití řady epických prvků a ostré, místy až gnómické vypoointování jednotlivých básní.

Kompozičně uvolněnější je triptych sbírek, které Seifert napsal v druhé polovině šedesátých let, z nichž ovšem tehdy byly vydány pouze dvě. Sbírcí *Halleyova kometa* (1967) opět dominuje mnoho- tvárný obraz Prahy: konkrétních míst a s nimi spjatých osobních vzpomínek. Pražské lokality a veduty jsou zaplněny vzpomínkami na mrtvé, připomínkami živých a reflexemi lyrického mluvčího, často konfrontujícího okouzlení zmizelým světem s neútěšnou přítomností stáří. Milostné téma je jádrem sbírky *Odlévání zvonů* (1967). Ve verších defilují portréty různých žen, vytržených vzpomínkami z uplynulého času. Setkávání s rozmanitými podobami ženství – od děvčátek a dívek, mladičkových i zralých žen, prvních lásek i vysně- ných krás z filmových plakátů až po životní partnerku a matku – vyznívají jako hold ženě a ústí do oslavy ženského principu a lásky. Verše z let 1968–70 autor soustředil do sbírky *Morový sloup*, která již na počátku normalizace nemohla vyjít.

Cestou vzpomínkové a bilančující básnické reflexe se v šedesátých letech vydal rovněž VILÉM ZÁVADA. V bilanční sbírce *Jeden život* (1962) se prostřednictvím vzpomínek na dětství vrátil k motivům známým z jeho poezie třicátých a čtyřicátých let, k obrazům přízračné kraji- ny industriálního Ostravska. Obrazy jsou niterně prožívány, reflexí

Vilém
Závada

sjednocovány a poté nabývají podoby symbolické a spirituální básnické výpovědi. Závadův verš tu nabývá lapidárnosti a prorocké přesnosti místy až bezručovské. Ještě výraznějším posunem k bolestné osobní bilanci je hořká meditativní lyrika sbírky *Na prahu* (1970), jež již svým titulem odkazuje k mezní situaci toho, kdo jako ten „černý vzadu“ stojí „na prahu země“, „na prahu onoho světa“. Básně převážně volného litanického verše jsou zaměřeny k hořké, nesmlouvavé reflexi života, vystaveného napospas nicotě a blížící se smrti.

František
Hrubín

FRANTIŠEK HRUBÍN se při směřování k básnickému příběhu, k civilní díkci a k reflexi širších dějinných a společenských horizontů konkrétního lidského života mohl – na rozdíl od Seiferta – opřít o svá starší díla *Jobova noc*, *Hirošima* a *Proměna*. Na kontrastu, konfrontaci a dialogickém střetu protikladů je postavena Hrubínova sbírka *Až do konce lásky* (1961). Již na jejím počátku básník využívá kontrastu mezi mottem, úryvkem z vlastních veršů z třicátých let, v nichž prosil život, aby postál, a následující básní, v níž život vyjadřuje vděk za to, že jej tehdy neposlechl. Básníkův spor se sebou samým ostatně prostupuje celou sbírkou, nejvýrazněji v antinomii obrazů světa civilizací zdokonaleného a křehkého, odedávna stále stejným rizikům vystavovaného lidského nitra.

Nejpopulárnějším Hrubínovým dílem z šedesátých let je lyricko-epická skladba *Romance pro křídlovku* (1962, zfilmováno Otakarem Vávrou v roce 1966), v níž je fragmentárně, na přeskáčku a přerušovaně vyprávěn milostný příběh chlapce dospívajícího v muže. Epická složka je ustavičně zatlačována do pozadí řadou lyrických vyznání, reflexí a impresí. Celek skladby se pak stává mnohovrstevnatým podobenstvím o jinošském zasvěcení do světa dospělosti, o první velké milostné i sexuální zkušenosti, o prvním setkání se smrtí. Poslední z řady Hrubínových lyrickoepických skladeb je vánoční baladický apokryf *Lešanské jesličky* (1970), který záměrně do všedního příběhu venkovské ženy a muže promítá biblický příběh o útěku Marie a Josefa do Egypta.

Oldřich
Mikulášek

Výraznými proměnami prošla poezie OLDŘICHA MIKULÁŠKA. V šedesátých letech se stávala dramatičtější a naléhavější, zachycovala skutečnost v rozporuplném pohybu, ve střetávání protikladných jevů, v mnohosti a ustavičné pulzaci. Obraznost Mikuláškových básní je založena na ostře viděném detailu, dění básní je podporováno

racionálním a až konstruktérsky promyšleným tvárným a myšlenkovým úsilím. Osobitým prostředkem snahy o zachycení dynamiky a mnohotvárnosti světa je jednak akcentace slovesných tvarů a jejich značné sémantické zatížení, jednak nadměrné využití rozsáhlých syntaktických celků, které bývají často ještě rozvíjeny do nebývalé košatosti a míří k výrazné pointě. Mikulášek se přitom nechával inspirovat řadou zcela protichůdných poetických postupů a žánrů. Ve sbírce *První obrázky* (1959) dokázal osobitě a virtuózně variovat žánr sonetu, pokusem o časovou „kosmickou píseň“ je zase rozsáhlá skladba *Albatros* (1961), inspirovaná technickými možnostmi člověka (vypuštěním sovětské družice na Měsíc).

Básnickou bilancí a uměleckou syntézou dosavadních podob Mikuláškovy tvorby je sbírka *Svlékání hadů* (1963) obsahující všechny typy jeho básní: variace osobitě rozvíjející určitý výchozí obraz či motiv, myšlenkově závažné reflexivní básně transformující každodenní situace do podoby paralely k existenciální či společenské situaci, lyrické miniatury – „obrázky“ inspirované přírodou a osobními prožitky, ale také báseň *Tráva*, jež je holdem nezničitelnému a nepoddajnému životu. Básníkovo úsilí o plné, vzrušené prožívání lidské přítomnosti a potřeba neustále si je vyvzдорovávat je spojujícím gestem i v následujících sbírkách *To královské* (1966) a *Šokovaná růže* (1969), ve kterých autor vyjadřuje své milostné zaujetí.

POEZIE TRADIČNÍCH KONTUR

Oslabení oficiálních norem v šedesátých letech poskytlo více místa také autorům „druhého sledu“. K takovým lze v šedesátých letech počítat rovněž mnohé z těch, kteří si – ze své pozice v politické hierarchii – dělali nárok na vůdčí postavení v literárním životě i v literatuře samé (Ivan Skála, Jan Pilař, Jiří Taufer). Tedy básníky, jež svou poezii spojili se stranickou angažovaností a nyní se snažili reagovat na požadavky „nové doby“ obratem ke složitějším tématům a myšlenkovým vzorcům. Jejich nové sbírky tak vyjevovaly úsilí po smyslově bohatší obraznosti, využívaly možnosti rozvolněného či

volného verše, ale hlavně byly oproštěny od prvoplánové političnosti a proklamativnosti. U mnoha básníků, kteří přijali poúnorový vývoj za svůj, byly třídní nenávisť a budovatelský optimismus vystřídány pocity životní pohody. Zejména autoři starší generace (Josef Rybák, Jaroslav Bednář) nacházeli inspiraci ve vzpomínkách.

Přírodní lyrika S přírodní lyrikou se vzpomínky pojí v tvorbě Ladislava Stehlíka, Donáta Šajnera, Františka Branislava či Oldřicha Nouzy. Harmonizační tendence vládly poezii Františka Nechvátala, která je kromě přírody věnována dalšímu příznačnému lyrickému motivu – lásce.

Kamil Bednář Do intimity vzpomínek se často vraceli také autoři, jejichž tvorba nebyla poznamenána budovatelskou ideologičností ani jednoduchou harmonizací. Dvě protikladné polohy mají básnické vzpomínky KAMILA BĚDNÁŘE, který byl za války pokládán za vůdčí osobnost nastupující básnické generace a po únoru 1948 se nuceně odmlčel. Teprve koncem padesátých let začal znovu publikovat, a to sbírky značně odlišné od existenciální poezie svých počátků. Charakterizoval je řečnický patos i vypravování, v němž příběh či vzpomínka sice někdy přecházejí do složitějších úvah a reflexí, jindy však setrvávají jen u popisu nebo dokonce poklesají na informativní sdělení. Bednář se dívá na svět laskavými očima a nevidí-li kolem sebe jen dobro, vyzývá k němu: „jen chtít, jen opravdu chtít“ (*Jezdci v topolech*, 1961; *Čas kočárů a lamp*, 1963), příležitostně autor upadá i do moralizování (*Můj Quijote*, 1964). Pokusem o rehabilitaci nevydaných Bednářových veršů z let 1946–57 je pak sbírka *Co nesmyl děšť* (1967), obsahující jak vzpomínky na Františka Halase, tak i doznávající existenciální poetiku a meditativní lyriku.

CO S VŠEDNÍM DNEM...

Poezie všedního dne vstoupila do české literatury v druhé polovině padesátých let, a to jako protipól k prázdnému patosu ideologických tezí. Proti zjednodušujícím politickým konceptům a obecným frázím postavila obraz života a myšlení reálných lidí v konkrétním čase a prostoru. Programově se této problematice věnovali básníci soustředění

kolem časopisu pro mladé Květen. Poté, co byl Květen zastaven, původní relativně kompaktní skupina se rozpadla a její jednotliví členové se vydali různými směry. Původní optimismus a víra v „pevninu všedního dne“ jako pozitivní veličinu se přitom pozvolna rozpuštěly – úměrně tomu, jak si jednotliví básníci začínali uvědomovat složitost života vynucující si intelektuálnější reflexi a jak procházeli rozmanitými životními deziluzemi.

Na přelomu padesátých a šedesátých let sehrála nejvýraznější roli polemická poezie JIŘÍHO ŠOTOLY, který byl vůdčím představitelem generační skupiny. V Šotolově poezii stojí romantický svár mezi ideálem a skutečností, napětí mezi bohatou fantazií a deziluzivností každodennosti a zvyku. Básník usiloval o nalezení jednoty v mnohosti: polyfoničnost a dějovou simultaneitu zobrazovaných skutečností zachycoval montáží různorodých prvků reality a hlavně využitím principu enumerace obrazů.

Přínos Šotolovy lyriky konce padesátých let spočíval v hledání smyslu pod povrchem všednosti, od skladby *Bylo to v Evropě* (1960) navíc spojované se snahou po širším historickém záběru, který do výpovědi vnášel i epické prvky a motivy. Autorova ctižádost napsat „velkou báseň“ ovšem nabývala spíše vnějškové a místy ideologizující podoby, jeho původní „žízeň po životě“ se pak s odklonem od intenzity k extenzitě dostávala do slepé uličky. V dalších letech se autorova poetika tvarově a výrazově ustálila, ve sbírkách *Venuše z Mélu* (1959), *Hvězda Ypsilon* (1962), *Poste restante* (1963), *Co a jak* (1964) a *Podzimníček* (1967) však pozvolna narůstal skeptický tón a stále více vystupovalo téma „člověka v soukolí dějin“, které se v následujících desetiletích stalo úhelným pro autorovu tvorbu prozaickou a dramatickou.

Proces intelektualizace české poezie šedesátých let lze doložit na vývoji poezie MIROSLAVA HOLUBA, jehož od ostatních básníků skupiny Květen odlišovalo směřování k přímému věcnému pojmenování, k faktografičnosti a racionalitě. V jeho pojetí poezie se sblíží věda s uměním, přičemž je zdůrazňován společný základ těchto tvůrčích činností – „dobrodružství myšlení“ a étos básnického i vědeckého poznání. Holubova poezie většinou míří ke slovu řád jako k hledanému principu tvorby i života, současně však prošla, podobně jako v případě Jiřího Šotoly, vývojem od optimismu ke skepsi. Zatímco

Deziluze
básníků
Května

Jiří
Šotola

Miroslav
Holub

ve *Slabikáři* (1961) ještě dominovala sebejistota vědce, pevná důvěra ve vývoj člověka, vítězícího nad přírodou i nad sebou, ve sbírce s tematikou nemocnic *Kam teče krev* (1963) již nad básněmi oslavujícími úspěchy lékařů začíná převažovat problematika nemocných. Do krajnosti pak Holubovy pochyby dovedla sbírka *Ačkoli* (1969), ve které básník využívá postřehy z nejrůznějších profesí, vědecké poznatky i filozofující meditace k úvahám o metodických principech vědy. Metaforicky zde pojmenovává obecnější podstaty a rozhodujícím zlem, proti kterému básník – stále doufající ve výchovnou a očištnou moc poezie – opakovaně brojí, je prázdnota.

Miroslav Florian
Oblíbeným útvarem MIROSLAVA FLORIANA (*Záznam o potopě*, 1963; *Tichá pošta*, 1965) byly lyrické miniatury: obrazně, intonačně i rytmicky mnohotvárné verše, soustředěné k vystižení prchavého pocitu, nálady či k drobné, vypointované reflexi; zdařile přitom využíval také možnosti volného verše. Z dobového kontextu však vybočoval tím, že mu nadále zůstávala cizí tragika lidského osudu a snaha po intelektuálně hlubší reflexi. Krok k subjektivní věcnosti lyriky učinil Florian roku 1969 sbírkou *Svatá pravda*, v níž metafory propojující přírodu s básnickovým nitrem ustoupily záznamu světa jevů s jejich vlastním smyslem a náladou („Lednička: / Uprostřed krvácí / hluboký talíř zahradních jahod“).

Eduard Petiška
K zájmu o každodennost lidského bytí dospěla na přelomu padesátých a šedesátých let i celá řada dalších básníků. Nejbliže k programu všedního dne měla poezie EDUARDA PETIŠKY, jehož tři sbírky z šedesátých let (*Čekám na tebe*, 1962; *Na prázdná místa*, 1964; *Ovidiova rodina*, 1968) jsou v pravém smyslu poezií prostých věcí a situací evokovaných řadou dialogů a monologů, jakož i jazykem co nejprostším a neokázalou metaforičností. Petiška často využíval v poezii i epizaci, například v osobitě sbírce *Na prázdná místa* se střídají prozaická vyprávění o člověku a jeho rozpravách s vlastním stínem s verši dopovídajícími nahozené myšlenky v dialozích.

Karel Šiktanc
V nejvýraznější básnickou osobnost skupiny vyrostl KAREL ŠIKTANC, který v šedesátých letech směřoval od poetiky každodennosti a básnických interpretací dějinných událostí až k dramaticky vyhoceným podobnostvím, využívajícím i mytické prvky; i u něj se přitom pro-
sazovala dobová tendence k básnické epice.

Východiskem jeho cesty byla dvojice poem, jež dobovou kritiku překvapily tím, že společensko-politickou reflexi spojovaly s úsilím podat individuální pohled, chápaný jako nutný předpoklad uměleckého vidění. Společensky angažované téma tak bylo nahlíženo prizmatem básnickova mládí a raných zážitků, ovšem v jejich celoživotním dosahu. Poema *Heinovské noci* (1960) tak vyjádřila prožitek dvou nocí, které formovaly budoucí životní postoje chlapce, vyrůstajícího nedaleko Kladna: noci děsivé lidické tragédie a okamžiku, kdy byl na kladenský tovární komín na vztek nacistům umístěn rudý prapor. Mnohem menším uměleckým úspěchem byla následující poema *Patetická* (1961), epicky zachycující únorové události.

Šiktancův odklon od optimismu k tragice života, v němž i to krásné a šťastné je trvale ohroženo, či dokonce zvráceno v opak, naznačila sbírka *Artéská studna* (1964). Básníkův svébytný myšlenkový svět, jenž se tu začínal rodit, již návraty do prostoru zapomínaného, ba ztraceného dětství a dospívání nepropojoval s politickými událostmi, ale s mýtem vesnice, s prožíváním krajiny s obecnější existenciální reflexí. Lyrický subjekt se skrze tuto poezii obdivně i polemicky vyrovnával s generací otců a dědů, vyjadřoval deziluzivnost přechodu do dospělosti a také se přimyká k prapůvodnímu řádu: součástí Šiktancova vnímání se tak stávalo rovněž střídání ročních dob, prastaré zvyky a pohanské mýty. Stavebně přitom využíval princip koláže drobných mikropříběhů a situací, prolétajících se, ztrácejících se a znovu se vynořujících hlasů, a kladl důraz i na vynalézavou organizaci grafické podoby verše sémantizující nepoměr mezi větovým a veršovým členěním.

Cyklická báseň *Adam a Eva* (1968) prostřednictvím starozákonní stylizace vyjádřila krizi milostného vztahu. Každému ze šesti oddílů básně předchází citace Starého zákona o šesti dnech stvoření světa. Nosným výrazovým prvkem tu jsou – pro Šiktance již dříve velmi příznačná – doslovná opakování slov či volné motivické variace. Příznačné a originální je rovněž užití značně asymetrických veršových přesahů, které zdůrazňují bezprostřední kontext v krajním případě i tím, že vydělí pouhou spojku.

Mytizace venkova a přírody určila také poezii JANA SKÁCELA, autora, jenž s kontextem poetiky všedního dne souvisel již volněji. Jako osobitý básník se pětatřicetiletý Skácel představil roku 1957 zralou

Jan
Skácel

sbírkou *Kolik příležitostí má růže*, která rovněž vycházela z podloží všednodenních životních situací, z postižení kontur objektivního světa. Tato východiska jsou však u něj osobitým způsobem transformována a vpojena do silokřivek básnického mýtu, čímž Skácelova poezie získává zvláštní postavení v celku tehdejší poezie. Stojí často mimo rámec generačních, skupinových a programových vazeb, zdá se být příliš starosvětsky tradiční, než aby byla pokládána za dostatečně moderní, příliš zaměřená k zapomínaným ctnostem starodávného venkovského života, než aby byla schopna postihnout dynamiku a rozpornost nové doby.

Sbírkou, které tento velmi osobitý tvůrce vydal v průběhu šedesátých let (*Co zbylo z anděla*, 1960; *Hodina mezi psem a vlkem*, 1962; *Smutěnka*, 1965; *Metličky*, 1968), charakterizuje poměrně konstantní poetika, odlišující se od dobových trendů i příklonem k vázanému verši. Skácelova poezie většinou představuje více či méně zjevnou oslavu prvotního způsobu života na rodné moravské vesnici – v kontrastu i souladu s přírodou. Lyrický mluvčí vychází z jednotlivých okouzlených pozastavení a tichých zamyšlení a přitom směřuje k lapidárnosti slovního vyjádření a vnitřní harmonii sdělení. To se projevuje také v určité dekorativnosti a barvitosti jeho stylu, v sošnosti básnických obrazů, založených většinou na metafoře vyrůstající především z vizuálních představ.

Již v době skupiny Května bylo připomínáno, že tato poetika má svého předchůdce ve Skupině 42. K těm, kteří si to uvědomovali, patřil IVAN DIVIŠ. Mezi rokem 1960, kdy mu vyšla sbírka *Uzlové písmo*, a rokem 1967, kdy se básnický prvně projevila jeho konverze ke katolicismu, vydal devět básnických knih, jejichž společným jmenovatelem je tematizovaná posedlost dobrat se „ústrojností“ všech věcí a činů. Ústředním problémem je pak poezie sama. Široce rozvětvené, enumerativně řazené metafoery jeho veršů zpočátku vyrůstají především ze „šedivého řádu“ všednosti, básnickova exaltovaná citovost je patrná zvláště v milostných básních, později i v poezii rodinné s něžným vztahem k synovi.

Počínaje sbírkou *Eliášův oheň* (1962) evokace konkrétních situací ustupuje volnému asociativnímu proudu agresivně formulovaných útočných expresí oscilujících mezi významovými variacemi a paralelami a myšlenkovými protiklady či paradoxy, přičemž je patrná

stále sílící inspirace Holanovou poetikou. Jednotlivé torzovité výjevy, epizody a vize jsou nesené strhujícím proudem přebujelé obraznosti, ale i básnickým odstupem od lidského dění. Ten mívá charakter despektu a zoufalství, které si je vědomo absurdity světa, ale zároveň se u něj prosazuje i potřeba kladné perspektivy. Ráz sbírky *Chrlení krve* (1964) určuje rozsáhlá titulní báseň, v níž je zdánlivě bezcílné těkání a zmitání metafor výrazem básnickovy rozervanosti a jeho hledání cesty k určení podstatného.

V druhé polovině šedesátých let se Divišova lidská i básnická optika podstatně změnila. Jeho konverze ke katolicismu v roce 1964 se promítla do knihy propojující vůli k transcendenci s eschatologickým prožitkem, poezie se tu tak stala zápasem s Bohem a o Boha (*Sursum*, 1967). Rozsáhlá básnická skladba *Thanatea* (1968) představuje horečnatý barokně antitetický dialog se smrtí, v němž básník strhujícím proudem obrazů dochází k smíru se smrtí, jejíž univerzální majestát je zde nejen symbolem pomíjivosti, ale i branou k naději ve věčnost.

Blízkost poetiky všedního dne a programu Skupiny 42 připomněla také nová tvorba JIŘINY HAUKOVÉ, které po dvanáctiletém nuceném publikačním odmlčení mohla v roce 1958 vyjít básnická sbírka *Oheň ve sněhu*, shrnující verše z let 1947–57. Pro trojici jejích sbírek *Mezi lidmi a havrany* (1965), *Rozvodí času* (1967) a *Země nikoho* (1970) je patrný obrat od městské tematiky k moravské venkovské krajině a rozkmit od bezvýchodnosti totalitních „holomrazů“, překonávaných evokacemi vzpomínek, až k jisté výlučnosti artistních problémů a básnického experimentování. To souvisí s jistou racionalitou básnické výstavby a z ní vyplývající filologický ráz básnického experimentování i stále uvažování nad významovou nosností jazyka.

Jiřina
Hauková

LABORATOŘE BÁSNICKÉHO EXPERIMENTU

Pod pojem experimentální poezie byly v průběhu šedesátých let zahrnuty různé proudy a metodické přístupy, které obracely pozornost k jazyku jako materiálu básně: poezie „konkrétní“, „vizuální“, „lettristická“, „evidentní“. Tento obrat vycházel z vědomí vyčerpá-

Ivan
Diviš

nosti, zneužitelnosti a opotřebenosti jazyka a ze snahy najít nový smysl poezie a umění vůbec. Experimentální poezie čerpala z revolt předválečné avantgardy, postupovala však především metodickou cestou racionality a objektivitu.

Literární experimenty šedesátých let pracovaly s širokým chápáním pojmu text, jejich smyslem bylo nalézat prostřednictvím hravých analýz textového materiálu a v rovině elementárního jazykového označení živou sémantickou energii, humor a ironii. Autoři se prostřednictvím rozmanitých metod a konceptů dobírali elementárních jednotek textu, souběžně však skrytou sílu jazyka hledali i v jeho vnějších podobách: psané, tištěné i zvukové.

Předchůdcem básnického experimentu šedesátých let byl JIŘÍ KOLÁŘ, který tradiční rámce poezie spontánně překračoval již od počátku své tvorby, což bylo dáno i jeho inklinací k vizuálním prostředkům vyjadřování. Proměny Kolářovy tvorby tak lze charakterizovat jako proces postupného prolínání písma a obrazu s tím, že se u něj stále výrazněji prosazovalo výtvarné hledisko, které v šedesátých letech již silně převažovalo. Pocit, že významy slov jsou už vyčerpány, Koláře vedl k vytváření básní-obrazů, které vizualitě podřizovaly původní sémantiku textu a obrazu, a to i za cenu jejich restrukturalizace či destrukce. K experimentům zacíleným především na vizuální aspekt písma patří práce *Pocita Kazimiru Malevičovi*, *Básně ticha* (bibliof. 1965), *Evidentní básně* (bibliof. 1965) a *Gersaintův vývěsní štít* (fr., angl., něm. 1965; česky 1966). Vydání souboru *Básně ticha* bylo připravováno na rok 1970, avšak náklad knihy byl zničen: soubor tak poprvé vyšel francouzsky v Paříži v roce 1988, česky v *Díle Jiřího Koláře* (sv. 6, 1994).

Zájem o Kolářovu tvorbu v zahraničí byl dán i tím, že experimentální poezie šedesátých let měla podobu mezinárodního hnutí, které propojovalo praktickou tvorbu s teorií a proklamovalo objektivitu, odklon od subjektivismu všeho druhu včetně poezie jako výrazu lyrického Já. Významným požadavkem se stávala asémantičnost výpovědi. Specifickou vlastností domácího proudu experimentální poezie byl ale také důraz na etický impuls a grotesknost (Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Václav Havel). Výpravy pod povrch jazyka totiž směřovaly k demontáži frází a klišé socialistického režimu a v dobovém kontextu získávaly aktuální rozměr také proto, že ukazovaly způsob, jak vyloučit z jazyka to, co ho může činit nástrojem ideologií.

Klíčovou roli při organizaci českého experimentálního hnutí sehrála autorská dvojice JOSEF HIRŠAL a BOHUMILA GRÖGEROVÁ, mimojiné četnými překlady zahraničních soupeřů i pořádáním antologií představujících hnutí v mezinárodním kontextu. Doménou vlastní tvorby této dvojice byla snaha demonstrovat grotesknost a absurditu komunikačně vyprázdněného „senilního“ jazyka a doložit, že existuje přímá souvislost mezi dobovým zneužitím řeči a oslabováním jejich komunikačních možností. Jejich první pokusy z let 1960-61 jsou soustředěny do knihy *Job-boj* (1968), která prezentuje nejen osvobodivou, uvolněnou hravost autorů, ale také širokou škálu experimentálních technik. Sbírka je jakýmsi „návodem k upotřebením“, slovníkem metod, jejichž experimentálnost je naznačena již jejich pojmovým vymezením, pracujícím s novotvory, ale také přejímaným z různých vědních oblastí. Texty gramatické, logické, stochastické, syngamické, intertexty, objektáže, přísloví, partitury, portréty, mikrogramy, koacerváty (hledající podobnost mezi biologickým a jazykovým procesem) zacházejí vždy s určitým typem předloh a jsou jejich osobitými citacemi a interpretacemi. Pojmy označující jednotlivé experimentální metody jsou přitom čerpány z různých oborů lidské činnosti a slouží často k vytváření paralel postihujících zároveň zvláštnosti verbálního vyjádření i poetického ducha života. Bohumila Grögerová vytvořila v šedesátých letech i prozaické „ironické modelové texty“, jež vyšly až o třicet let později v souboru *Meandry* (1996).

Konceptuální přístup k tvorbě se projevoval i ve snaze objevované postupy adekvátně pojmenovávat. Příkladem může být LADISLAV NOVÁK, který v oblasti konkrétní poezie systematicky experimentoval již od druhé poloviny padesátých let a výsledkům svého snažení dával celou řadu druhotvorných názvů. Určoval je jako texty „onomatopoické“ (blízké lettrismu a zvukovým básním dadaistů) či „čtvrcené“ (reduované na izolované větné členy) i jako „konstelace“ (volně uspořádávající slova na ploše papíru). Pojmem „preparované texty“ nazýval postup, při kterém z výchozího textu (např. novového článku) vytrhl několik útržků, které pak nechal trčet v ploše vyprázdněné stránky na svém původním místě. „Spečené texty“ byly vytvořeny za pomoci škrtů a přesmyček, v tzv. detextech byl výchozí text narušen tak, aby vyjevil své skryté ironické či estetické

Josef
Hiršal
a Bohumila
GrögerováLadislav
Novákspecifika domácí
experimentální
tvorby

potence. V roce 1964 vznikla Novákova rukopisná sbírka *Integrace*, která představovala poezii pracující s chuchvalci slov, jež na sebe asociativně navazují a jsou spojeny rytmem i sémantickými variacemi. Novák se však pokoušel i o nonverbální audiální, tzv. fónickou poezii, jež jazyk, slova atomizovala na hlásky, na zvukovou podobu písmen.

Knižně se Novák širšímu publiku poprvé představil sbírkou *Pocta Jacksonu Pollockovi*, vydanou roku 1966, jež shrnula jeho texty z let 1959–64. V druhé polovině desetiletí pak vyšly dva soubory jeho experimentálních variací *Závratě čili Zdoufalství* (rkp. 1960–65; 1968) a *Textamenty* (rkp. 1958–65; 1968). Kniha *Receptář* obsahuje návody a scénáře k básním pro pohybovou recitaci, hmatové básně a erotomagické texty (něm. s tit. *Gedichte für bewegte Rezitation*, Berlín 1970; česky 1992).

Vladimír Burda Od poloviny šedesátých let byl jednou z nejvýraznějších osobností experimentální poezie VLADIMÍR BURDA, který využíval různé podoby písma a vytvářel obrazové básně (*Slovobraz*, rkp. 1965) či typografické konfigurace. Orientoval se na variace a kombinace rozmanitých typů písma i na jejich destrukci. Využití barvy a lineární prostorové rytmiky přibližovalo tyto Burdovy pokusy spíše k výtvarnému zobrazení, Burda však činil i pokusy o přenos výtvarných prvků do literatury (*Barevné básně*, rkp. 1966–67; *53 případů linky / demonstrativní inkarnace*, rkp. 1968) a o jejich tematizaci, sémantizaci a reflexi. Na konci šedesátých let se věnoval též psaným návodům a volným asémantickým konstelacím – tzv. events. V roce 1969 byla připravena k vydání Burdova kniha *Lyrické minimum*, ale nemohla již vyjít; souborem autorovy básnické tvorby je až stejnojmenná kniha z roku 2004.

Václav Havel Jedním z hlavních výrazových prostředků konkrétní poezie bylo písmo psané na psacím stroji. Jeho vizuální i sémantickou stránku uplatnil VÁCLAV HAVEL ve sbírce *Antikódy* (zahrnuto do knihy *Protokoly*, 1966), kde bylo součástí autorova protestu proti byrokratickému znehodnocování jazyka. Konkrétní či umělou poezii Havel chápal jako prověrku primární roviny komunikačních konvencí jazyka.

Jindřich Procházka Komickou hravostí, poukazy na pozici jedince „utopeného“ ve světech systémů a šifer je Antikódům blízká konkrétní poezie JINDŘICHA PROCHÁZKY, který osobitě rozvíjel odkaz Marinettiho Osvobozených slov (jeho experimenty však zůstaly rozptýleny po časopisech).

První básnické pokusy JOSEFA HONYSE sahají až do období předválečného surrealismu, kdy vznikly jeho záznamy hypnagogických vizí propojujících literární a výtvarný projev. V šedesátých letech Honys tyto své pokusy rozvinul do podoby vizuální poezie, koláží a seriáží. Vytvořil také svérázné písmové znaky obracející se pro své významy k jiným abecedám (obrázkovému písmu přírodních národů a ideografie východního písma). Honysova sbírka *Nesmelián aneb Do experimentálního textu vstup nesmělý* byla na konci šedesátých let připravována k vydání, ale už nevyšla.

Emil Juliš Emil JULIŠ je autorem řady sbírek oscilujících mezi tradiční a experimentální poezií: *Progresivní nepohoda* (1965), *Pohledná poezie* (1966), *Krajina her* (1967), *Vědomí možností* (1969) a *Nová země* (1970, náklad zničen; 1992). Ohledával v nich možnosti vizualizace poezie v obrazové básně (Pohledná poezie), přičemž jeho originálním přínosem byl především popis a básnická interpretace permutačních a variačních mechanismů jazyka – opakování rozpoutávající fantasma řeči.

Originálním přínosem k experimentálnímu proudu poezie šedesátých let jsou rovněž procesuální texty ZDENĚKA BARBORKY, které detailním popisem, pracujícím s častými opakováními, zdůrazňují mechanismy lidského fungování. Texty z autorského výboru *Poeticko-policejní konfabulace* (1992) se blíží montážím a kolážím, citují a přeskupují předlohy tak, že jeden text pohlcuje druhý či se dva texty utkávají v jakémsi duelu, jindy dochází k atomizaci nebo naopak bujení textového materiálu, takže výsledek zřetelně asociuje biologický proces.

Ladislav Nebeský *Binární básně* (část vydaná pod názvem *Osm binárních básní*, bibliof. 1996) LADISLAVA NEBESKÉHO naznačují už svým titulem inklinaci tohoto autora k matematice a výpočetní technice. Binární kódy jsou tu využívány ke konstrukci umělých vztahů mezi významy a k budování jednoduchých abstraktních systémů, například numerických básní, transformačních básní, básní-výpočtů a podobně.

Karel Milota Ze zdrojů experimentální poezie šedesátých let vyrůstají jak teoretické reflexe, tak i prozaické a básnické dílo KARLA MILOTY. Spadá sem zvláště rukopisná básnická sbírka *Labyrinth* (in *Antilogie aneb Protisloví*, 1995; zahrnuje autorovu tvorbu z let šedesátých až osmdesátých).

Josef
Honys

Emil
Juliš

Zdeněk
Barborka

Ladislav
Nebeský

Karel
Milota

PÍŠŇOVÉ TEXTY A HUDEBNÍ INSPIRACE V POEZII

Jinou možností, jak se vyrovnat s pocití oslabení komunikačních možností tradiční poezie, vyprázdnění básnického jazyka a jak vyslovit aktuální životní pocit, představovala inspirace jazzem, francouzským šansonem a americkou folkovou a country hudbou, tedy hudebními a písňovými formami, které do Československa přicházely ze Západu a v předchozím období byly buď potírány, nebo s nemalými rozpaky tolerovány. Přesvědčení, že „se musí vrátit hudba do poezie, stejně jako příběh do prózy“ (Josef Kainar) a že existuje hluboké sepětí muziky a poezie, nacházelo umělecký výraz v písňích-básních řady autorů, textařů i básníků.

Zpívaná poezie se od konce padesátých let podílela na rehabilitaci populární hudby, objevovala se ve filmu a v prvních českých muzikálech, zněla ve vystoupeních písničkářů. Iniciační prostor pro sepětí hudby, slova a dramatické akce představovalo zejména hnutí divadel malých forem (Reduta, Divadlo Na zábradlí, Semafor, Rokoko ad.). Dobová prestiž literatury i důraz na slovní formulaci myšlenky se přitom promítaly také do vysoké úrovně písňových textů a popularity tvůrců, kteří odmítli vytvářet „vážnou“ poezii a vypravili se, vedeni humorem, ironií, intelektuální hravostí či sarkasmem, do oblastí „na okraji“.

Popularitu písňových textů potvrzovalo i jejich knižní vydávání. Prvním edičním počinem rozšiřujícím oblast poezie tímto směrem byla sbírka písní JIŘÍHO SUCHÉHO *Klokočí. Písničky 1954–1963* (1964), na niž navázaly další soubory: *Motýl* (1965), *Pro kočku* (1968), *Písničky* (1969). Suchého texty (v šedesátých letech neodmyslitelně spojené s hudbou Jiřího Šlitra) navazovaly na tradici meziválečného poetismu, vyrůstaly z obdobně optimistické koncepce „světa, který se směje“. Většina z nich je tak založena na poetizaci běžných, banálních situací, motivů a životních příhod. Nehrdinský svět současníků přitom autor nahlíží se smyslem pro hravý, vlídný, inteligentní a místy i posmutnělý humor a parodii. Mnohé z jeho písní-básní jsou tak komickou perzifláci výchozího tématu, zvoleného žánru, příběhu či lyrické situace.

Mezi textaře „povýšené“ na básníky patřili i JAROSLAV JAKOUBEK (*Plísničky*, 1966) či IVO FISCHER (*Pismena: Do re mi fa sol la si do*,

1970). Značnou žánrovou různorodostí, nekonvenční obrazností, náladovou a citovou sugestivností i suverénní formální výstavbou zaujaly texty a šansony PAVLA KOPTY. Jeho písňovou tvorbu z let 1950–65 shrnuje sbírka *Piš* (1967), která vedle vlastních písní představila také autorské překlady, jakož i epigramaticky a satiricky zaměřené několikaveršové hříčky a „nekrology“.

Písně a texty JANA VODŇANSKÉHO vstoupily do širšího povědomí jako součást autorova scénického vystupování s hudebníkem Petrem Skoumalem. Kniha *S úsměvem idiota* (1969) je budována na humoristické nadsázce, parodii, perzifláci, čerpá ze studentské recese, z poetiky nonsensu a černého humoru. Prostřednictvím intelektuální hry na „idiota“ směřuje ke kaleidoskopickému pásmu, skládanému z útržků řečnických frází, infantilních nesmyslů, paradoxních tvrzení a poetických nápadů, které jsou řetězeny v ustavičném prolínání a míšení jazykových, stylových i myšlenkových rovin vysokého a nízkého, komického a tragického, intelektuálního a stupidního. Texty jsou pravidelně překvapivě pointovány a tím je rozrušována jejich významová jednoznačnost a znejšťován jejich celkový smysl.

Jazzové inspirace zasáhly i básníky, kteří se psaní textů věnovali jen sekundárně. Pro dva z nich, příslušníky odlišných generací, se v šedesátých letech stalo nejinspirativnějším hudebním žánrem blues.

JOSEF KAINAR obrodnou a autentickou moc písně tematizoval již ve své dřívější tvorbě, například ve sbírce *Lazar a píseň* (1960) ji symbolicky postavil proti cynismu titulní postavy, která nenápadně bloudí městem a přináší zhoubu. Své písňové texty, překlady a parafráze bluesových evergreenů pak Kainar soustředil do knihy *Miss Otis lituje...* (1969). Vrcholným výrazem jeho niterné fascinace jazzem je především sbírka *Moje blues* (1966). Motiv blues, jeho sémantika i rytmus se v ní Kainarovi stávají prostředkem vyjádření existenciálního pocitu toho, kdo žije ve světě zbaveném základních jistot a hodnot. Vyjadřují osamocení jedince v cizím prostředí, rozčarování z křivolakosti životních cest, nenaplněnosti lásek i tužeb. Citová nejistota společenského outsidera, jenž tváří v tvář obludným manipulacím pociťuje vlastní slabost, sklíčenost a smutek, je překónávána pobouřením, vztekem a především všudypřítomnou ironií, sarkasmem a černým humorem.

Jan
VodňanskýJosef
KainarZpívaná poezie
v hudbě, filmu
a divadleJiří
Suchý

Z představitelů mladé poezie šedesátých let zasáhlo blues zejména VÁCLAVA HRABĚTE. Ten za svého života (zemřel v pětadvaceti letech v roce 1965) uveřejnil jen nemnoho básní a jeho dílo tak bylo zpřístupněno teprve posmrtně, především díky iniciativě recitátora Miroslava Kovářika, jenž byl také editorem Hrabětova prvního knižního výboru (s tit. *Stop-time*, 1969). Hrabětovu poezii lze interpretovat jako svébytnou českou podobu beatnické poezie: je nesena generační revoltou proti měšťáckému životnímu stylu a sycena prožitkem hudby, lásky a Prahy. Ožívá v ní atmosféra jazzových a literárních klubů a divadélek šedesátých let. Bluesová forma přitom ovlivňuje i kompoziční výstavbu textů, opírajících se o poetiku jazzové improvizace, postupně rozvíjející a variující výchozí téma.

Poetická kavárna Viola, v níž Hrabě pracoval a jako básník a hudebník vystupoval, však vytvořila veřejný prostor i pro další nonkonformně smýšlející české beatniky, například básničky, jako byly INKA MACHULKOVÁ (*Kahúćů*, 1969) nebo VLADIMÍRA ČEREPKOVÁ (*Ryba k rybě mluví*, 1969).

Jestliže inspirace jazzem určovala první polovinu šedesátých let, jejich konec je spjat spíše s písničkáři zaujatými možnostmi folkové písně a tzv. protestsongů. S určitým zpožděním se v této době do Československa dostávaly nejen písně anglo-amerických autorů a zpěváků typu Boba Dylana, Pete Seegera, Donovana, ale také francouzské šansony Léo Ferrého, Yvese Montanda, Jacquese Brely, písně ruských básníků Bulata Okudžavy a Vladimíra Vysockého. Ty pak nacházely své české paralely v tvorbě autorů, jako byli Vladimír Merta, Jaroslav Hutka, autorská dvojice Paleček – Janík a další.

Z „básníků s kytarou“ si výsadní postavení a obrovskou popularitu získal KAREL KRYL, jehož písně se po srpnu 1968 staly jedním ze symbolů odporu vůči sovětské okupaci. Již v této době Kryl připravoval pro nakladatelství Mladá fronta soubor svých textů, vydat se mu jej podařilo až po emigraci (na podzim 1969) v Kolíně nad Rýnem (*Knížka Karla Kryla*, 1972).

Knížka přináší texty z jediné doma oficiálně vydané LP desky Bratříčku, zavírej vrátka (1968), ale i z desek vycházejících již v Mnichově: Rakovina (1969) a Maškary (1970). Představuje texty různého typu: vedle milostných písní intimního tónu jsou zde zastoupeny generační zpovědi, básně kriticky postihující běžné každodenní situace

a dobové politické rituály. Největší zastoupení mají příběhy-podobenství, aktualizující tradiční biblické či historické příběhy, balady a alegorie protiválečného zaměření. Nekonkrétní časové i místní určení těchto symbolických příběhů autorovi umožnilo za pomoci několika výmluvných obrazů, motivických detailů a situací vyslovit aktuální společenskou kritiku i obecnější existenciální pocit. Četnost motivů kříže a srdce, ale i symbolických postav typu kata a klauna, Satana a Krista, ďábla a anděla naznačuje, že Krylův myšlenkový svět je antitetický: je založen na až pateticky dramatickém a expresivním předvádění střetu mezi dobrem a zlem, pravdou a lží, zradou a přátelstvím, láskou a nenávisí, životem a smrtí.

POEZIE KŘESŤANSKÉHO ŘÁDU

Nedlouhé období relativní svobody v šedesátých letech bylo pro křesťansky orientovanou poezii vývojově významnou etapou. Spadá do ní nejen završení tvorby předních reprezentantů této větve české poezie, ale i počátek proměny samotné spirituality a její estetické konkretizace.

Od konce padesátých let se postupně do literatury vraceli někteří autoři křesťanské či spirituální orientace. Nejsnazší byl návrat těch básníků, jimž se křesťanský ideál přirozeného řádu vtělil do prostoru intimity, vymezovaného rodinou, vzpomínkami na dětství, přichylností k rodné krajině a obyčejným věcem. K nejcharakterističtějším básníkům tohoto typu patřili KLEMENT BOCHOŘÁK, jehož básnický svět je světem křesťanského idylka (*Cesty a zastavení*, 1958; *Básně pro velké děti*, 1964), a JOSEF SUCHÝ, jenž do básnického kontextu šedesátých let vstoupil poezií meditující nad sounáležitostí člověka s jeho rodem, domovem a přírodou (*Jitřenka v uchu jehly*, 1966; *Ve znamení vah*, 1970). Vesnické a přírodní motivy tematizovala i poezie FRANTIŠKA LAZECKÉHO (*Hledání klíčů*, 1971; *Jenom vzlyk temnot*, 1971), který zůstal věrný bipolárnímu vidění světa, v němž je neustále dramaticky zpřítomňován kontrast mezi tíhou hmoty a zla a nadějí duše ve zmrtvýchvstalého Krista. Lazecký vnímal svět jako

Návraty
křesťanských
„idylků“

František
Lazecký

„velké popraviště“, kde člověk „zavírá oči před ranami Krista“, aby se vyhnul hledání klíče od bran věčnosti, kam se vstupuje pouze cestou odříkání a oběti.

Výraznou básnickou osobností byl LADISLAV DVOŘÁK, debutující básnickou sbírkou *Kainův útěk* (1958). Jeho drsně expresivní lyrika ztvárňuje prožitky člověka, kterého poznamenalo jeho vesnické proletářství. Sřet mezi tvrdostí osudu a citlivostí srdce a vědomí nemožnosti jejich smíření je stálou příčinou básníkova utrpení z existence i jeho pocitu trvalé vydědění. V trojici básnických sbírek *Vynášení smrti* (1965), *Obryš bolesti* (1966) a *Srdeň* (1969) je přitom znatelná snaha proměnit subjektivní bolest v „bolest sebe samu přemáhající“ a přijmout ji jako přirozený atribut lidství.

V druhé polovině šedesátých let začala být publikována poezie křesťanských autorů, kteří ve shodě s obecným směřováním české poezie hledali cestu k civilnějšímu a také myšlenkově hlubšímu výrazu. VLADIMÍR VOKOLEK se ve sbírce *Mezi rybou a ptákem* (1967) vzdal svého oblíbeného daktylského verše a přiklonil se k verši volnému a k osobitému, velmi civilnímu básnickému jazyku vyjadřujícímu konkrétnost všední skutečnosti. Prozaizace, zcivilnění a podstatné prohloubení reflexe života, světa a pomíjivosti člověka v něm určilo rovněž novou tvorbu ANTONÍNA BARTUŠKA (*Oxymoron*, 1965; *Červené jahody*, 1967; *Antihvězda*, 1969; *Tanec ptáka Emu*, 1969). IVAN SLAVÍK ve sbírkách *Stín třtiny* (1965), *Osten* (1968) a *Hlohový vítr* (1968) vyjádřil osamělost křesťana, který musí žít v nehybném a nekřesťanském světě banalit, a přesto hledá transcendentní rozměr každodennosti a drobných věcí, chápaných jako důkazy stvoření.

Na samém závěru politické liberalizace, v letech 1968 a 1969, mohla začít vycházet rovněž tvorba autorů, kteří byli v předchozím desetiletí pro svou víru režimem vězněni. Událostí bylo zejména posmrtné vydání nových sbírek JANA ZAHRADNÍČKA, jimž dal tento prožitek novou zvláštní dimenzi. Zahradníčkovy verše z doby věznění shrnul do dvou básnických sbírek Bedřich Fučík: verše z let 1956-60 vydal ve sbírce *Čtyři léta* (1969), starší verše z let 1951-56 si však v důsledku nastupující normalizace musely počkat až na exilové vydání (*Dům strach*, Toronto 1981).

Zahradníček se v těchto knihách představil jako básník, jenž stávil na protikladu života tady (vězení, kde je člověk zbaven svobody)

a tam (domova). Domov a přírodu, jež tvoří hlavní tematickou osu Zahradníčkových veršů, prohlubuje prolínání časových rovin, kdy minulé splývá s budoucím v jedinou přítomnou naději. Jeho spiritualita vyzařuje hlavně v přírodních evokacích, takže dochází k nebyvalému zbožštění přírody a ke zdůraznění sakrálních prvků v jejím řádu. Časopisecky bylo publikováno také *Znamení moci* – alegorické poďobenství o zkáze světa bez Boha, které vzniklo ještě před básnickým uvězněním na počátku padesátých let (*Student* 1968, č. 18-21).

Po více než dvacetileté přestávce začal vydávat i jedenáct let vězněný VÁCLAV RENČ. Jestliže jeho předchozí poezii charakterizoval jistý estetismus, sbírky *Skřivani věž* (1970, výbor z poezie z let 1941-62) a *Setkání s Minotaurem* (1969) jsou utvářeny především tvrdou konkrétností životních zážitků. To, co bylo v předchozích Renčových sbírkách obecnou polaritou světla a tmy, se proměnilo ve zcela konkrétní protiklad vězeňského tady a tam. Řada lyrických symbolů je tu víceméně vždy spojena s konkrétní životní situací. V neobyčejně tvrdých podmínkách věznice Leopoldov vznikly v letech 1952-60 skladby *Popelka nazaretská* (1969) a *Loretánské světlo* (s tit. *Sluncem oděná*, Řím 1979; revidované vydání s tit. *Loretánské světlo*, 1992). První z těchto skladeb byla napsána až folklorně prostou písňovou formou, druhá v žánru litanie, obě však mají charakter mariánské adorace a jsou básnickým výrazem cesty k hluboké vnitřní svobodě.

Dvanáct let věznění změnilo i poezii JOSEFA KOSTOHRYZE. Ve sbírkách *Jednorozec mizí* (1969) a *Přísný obraz* (1970) už není ani stopy po básnickově předchozí expresivitě a kainovská hořkost vydědence ustupuje pocitům odevzdanosti a melancholickému účtování s těžkým životem. Obdobnou proměnou prošla během mnohaletého nuceného odmlčení i básnická tvorba FRANTIŠKA DANIELA MERTHA (*Orančina píseň*, 1970). Tíha dnů, tematizovaná zejména ve sbírkách *Kahany* (bibliof. 1969) a *Den Madian* (bibliof. 1968), je Merthem neustále stavěna do protikladu vůči poezii samé, již básník vnímá jako osvobodivé, smysluplné gesto, základní protiváhu k prožitým krutostem. K vězněným básníkům, kterým ani v relativně otevřené atmosféře konce šedesátých let nebyla vydána žádná sbírka, patřil např. Zdeněk Rotrekl (přípravený výbor z jeho veršů byl v roce 1969 rozmetán).

Václav
Renč

Josef
Kostohryz

František
Daniel Merth

Bohuslav
Reynek

V šedesátých letech se dovršila a uzavřela básnická tvorba BOHUSLAVA REYNKA, jemuž v této době byla vydána kniha *Podzimní motýli; Sníh na zápraží; Mráz v okně* (1969) obsahující verše z let 1945–55. Zatímco nejstarší vrstvy knihy už jako by bilancovaly básníkův dosavadní vývoj a směřovaly ke smířlivé životní vyrovnanosti, její závěrečná část, sbírka *Mráz v okně*, předchozí smír zpochybňuje. Básník v ní – obdobně jako v následné sbírce *Odlet vlaštovek* (verše z let 1969–71), která vyšla až v Mnichově v roce 1980 – stojí v úžasu a děsu před tajemstvím zla, jež vše zneprůhledňuje a činí ze světa bojiště protikladných principů, světla a tmy, dobra a zla. Pomocí typických vysočinských krajinných motivů a obyčejných věcí vesnického života buduje Reynek zvláštní, až snový prostor ticha a klidu, který je však neustále porušován základními otázkami lidské existence. Čím více se v Reynkově poezii konkrétní věci stávají symboly duchovních jevů, tím zřetelněji se výraz oprošťuje až ke zkratkovité strohosti.

Jan
Kameník

Osobitě místo v kontextu české křesťansky orientované poezie zaujímá rovněž tvorba JANA KAMENÍKA (vl. jm. Ludmila Macešková). Pro Kameníka je básnická aktivita přirozenou a profánní skicou aktivity mystické – usiloval o vytvoření extaticko-vizionářského básnického světa, jenž by byl roven smysly nepostižitelnému světu duchovnímu, do něhož lze vstoupit jen ve stavu extáze a sebezapomnění. I do tohoto světa však dolehla tvrdá totalitní realita, jak to dokládají básně ze sbírky *Zápisky v noci* (1993, verše z let 1952–72), v nichž za složitě vrstvenou metaforikou prosvítá strach a osamělost opuštěného člověka, který „nechce jít s průvodem“. Kameníkova tvorba je ovládána základní snahou nalézt obecně srozumitelný výraz pro prožitek mystického poznání, jež se brání každému jazykovému zpředmětnění (*Pubertální Henoch*, 1969; *Malá suita pro flétnu*, 1971). Pokusil se i o soubor neszyzetových a weinerovsky analytických próz *Učitelka hudby* (1970), v němž jsou v aforistických sentencích shrnuty mnohé ze základních rysů básnickovy poetiky.

Stanislav
Zedníček

Blízko k Bohuslavu Reynkovi má svým vývojem – od expresivity k výrazové strohosti – poezie STANISLAVA ZEDNÍČKA. V souboru *Přítmi srdce* (1969) básník vyjádřil pocit osamělosti bytostné i společenské a postavil proti ní svou touhu po Bohu. K základním tematickým okruhům Zedníčkovy poezie patří milostné prožitky oscilující

mezi sexem a erotikou a přítomnost krajinného horizontu rodné Vysočiny.

Do linie křesťansky orientované poezie se na konci šedesátých let vřadily i básnické debuty nových autorů. Překladatel, literární historik a esejista RIO PREISNER vytvořil svou knihou *Kapiláry* (1968) ojedinělý typ básnického textu-eseje, v němž je do toku řeči situován kafkovský hrdina pan Schwitter, zosobněný model nicoty a degradovaného lidství. Složitě strukturovaný text, občas přerušovaný volným veršem a grafickými kolážemi, je básnickou projekcí nářku „nad znelidštěním všeho lidského“. S diametrálně odlišným pohledem na skutečnost vstoupila do poezie ZUZANA RENČOVÁ-NOVÁKOVÁ (*Světlo a ostatní*, 1966; *Svět jiných barev*, 1968; *Dvanáct visutých zahrád*, 1969; *Chladná noční země*, 1970). Pro její básnický svět je od počátku příznačná snová imaginace, umožňující prolínání fantaskně pohádkového s reálným. Její poezie, v níž se střídají rozměrné litanicko-hymnické verše s básněmi v próze a písňově prostými texty, chce plnit funkci jakéhosi očistně pohádkového zaklínadla, jímž touží vyvolat ze zapomenutí dětsky původní obraz světa a definovat jej křesťanskou láskou.

Rio
Preisner

Zuzana
Renčová-
Nováková

PODOBY MLADÉ POEZIE

Významným fenoménem ovlivňujícím podobu poezie šedesátých let byla básnická produkce, která se zrodila z aktivity mladých básníků a básniřek, narozených nedlouho před válkou či v době protektorátu. K příslušníkům této generační vrstvy lze počítat zejména Janu Štroblovou, Josefa Hanzlíka, Ivana Wernische, Jiřího Grušu či Petra Kabeše. Spojovala je skepse k nedávné minulosti a intenzivní vnímání politického rozměru přítomnosti, její atmosféry i jejích iluzí. Výchozím bodem k hledání vlastní umělecké osobitosti se jim na přelomu padesátých a šedesátých let stala inspirace nejen poetikou všedního dne, ale také „dětské“ vidění: dětství a mládí bylo pro ně nejvyšší hodnotou, prostřednictvím které se vyjadřovali k životním a myšlenkovým stereotypům „dospělých“.

Inspirace
poetikou
všedního dne
a světa dětství

V pozadí jejich optimistické adorace mládí byla potřeba naivity a idyl: jejich poezie byla plná zdůvěřňujících a zjemňujících metafor, antropomorfizovaných přírodních jevů i paralelismů přírodní a lidské situace. Sociální kontext do ní vstupoval i tím, že pro většinu debutů byly příznačné motivy dítěte a války. Emblematickými postavami generace v okamžiku jejího zrodu se stali Jana Štroblová a zejména Josef Hanzlík.

JANA ŠTROBLOVÁ debutovala sbírkou *Protěž* (1958), v níž se propojovala poetika každodennosti s citově exaltovaným gestem revolty. Básniřka vyhrocovala kontrast mezi stereotypem a mravní čistotou; citové naplnění své romantické touhy po absolutních hodnotách pak hledala v neporušené přírodě. V dalších sbírkách do jejích veršů proniklo vědomí nepohody, nespravedlnosti světa (*Kdyby nebylo na sůl*, 1961), ale také inspirace literaturou, folklorem, jakož i intenzivní zájem o homonymní jazykové a metaforické hry (*Hostinec u dvou srdcí*, 1966). Do sbírky rýmovaných i volných veršů z roku 1970 *Torza* s charakteristickými otázkami, zámlkami a asociacemi promítla Štroblová kontrasty mezi milostnou a přírodní lyrikou i tíživou společenskou situací po roce 1968.

Iniciační roli při vzniku generace sehrála prvotina JOSEFA HANZLÍKA *Lampa* (1961), v níž autor vyslovil aktuální pocity mladých; jeho emotivnost, dětská důvěřivost a zároveň i úzkostnost byly vítány jako výraz nového, autentičtějšího pohledu na svět. Zaujal i *Bludný kámen* (1962), jenž je oslavou jedinečnosti a rozmanitosti života a v němž se mísí inspirace jazzem a tepem velkoměsta s melancholickými krajinami vzpomínek a milostné touhy. Pozadím Hanzlíkových obrazů, v nichž se střídá a zaměňuje sen a skutečnost a jež připomínají snové vize Chagallovy, jsou však zde i válečné osudy Židů, kremační pece a nevinné oběti, které se v závěru sbírky vracejí jako vzpomínka bezmocně zastavující zpěv v eufonické litanii za zapomenuté mrtvé. Méně pozornosti již přitáhly následné Hanzlíkovy sbírky *Stříbrné oči a Země za Paříží* (obě 1963), *Černý kolotoč* (1964) či *Úzkost* (1966). Morální apel nad světem se schválně pokřiveným výkladem historických událostí je obsažen ve sbírce *Potlesk pro Herodesa* (1967), knihu *Krajina Euforie* (1972), zahrnující verše z konce šedesátých let, charakterizuje autorova stále narůstající skepse a životní deziluze i myšlenkové a motivické návraty do dětství.

I v tomto ohledu ale byl Hanzlík příslušníkem básnické generace, jejíž vyzrávání bylo spjata s hledáním komplikovanějších, mnohověstevnatějších vazeb poezie k realitě. Výchozí kult mládí se totiž zhruba od druhé třetiny desetiletí měnil v ironickou reflexi osamění a ztracenosti člověka v nepřátelském světě. Počáteční důvěra v moc poezie byla nahrazena tematizací neshod sdělení a mezi komunikace. Tematizace jazyka byla klíčová, určená potřebou vrátit slovu plnohodnotný význam. Pro tuto etapu tvorby mladých autorů je tak charakteristická tendence k vytváření autonomních básnických světů, důraz na imaginativnost a stylizaci. Každý z nich ovšem k této tendenci přistupoval svým osobitým způsobem.

Toto beze zbytku platí o IVANU WERNISCHOVI, který debutoval jako devatenáctiletý a od dětsky bezelstného pohledu na nejprostší věci života v prvotině *Kam letí nebe* (1961) a v *Těšení* (1963) se vyvíjel k myšlenkově rafinovanější, formálně i žánrově velmi různorodé tvorbě. Výrazného ohlasu se dočkala zejména jeho sbírka *Zimohrádek* (1965), která působí jako svérázný básnický „snář s vyobrazeními“, složený z žánrových obrázků, torz příběhů, reflexí, básnických zátiší a milostné lyriky. Celek vytváří proměnlivý prostor, v němž jsou zrušeny běžné časoprostorové a kauzální vazby a lyrický mluvčí plní spíše roli vypravěče či prostředníka, média uvádějícího do tohoto kouzelného světa, který se ovšem v dalších autorových sbírkách (*Dutý břeh*, 1967; *Loutky*, 1970) mění v absurdní panoptikum s častými motivy úzkosti ze života, strachu z prázdnoty, bizarnosti a smrti.

Tendence k vytvoření vlastního lyrického univerza je patrná i v poezii MILOŠE VODIČKY a PETRA KABEŠE. Vrcholem Vodičkovy tvorby v této době je imaginární podobenství o mámivé moci erotiky a osudovém sepětí lásky a smrti, vášně a krutosti (básnická skladba *Čarodějnice z Blois*, 1969). Pro Kabešovy sbírky *Čáry na dlani* (1961) a *Zahrady na boso* (1963) je příznačné vytváření častých paralel přírodních dějů a lidské situace; všednodenní momentky a přírodní obrazy jsou pravidelně vztahovány k osudům lidí či lyrického subjektu a dochází tak k symbolizaci všednosti. Knihou *Mrtvá sezona* (1968) básník vstupuje do vlastní krajiny, do „pusté země“, v níž se odehrávají děje a rituály, jejichž smyslu je obtížné porozumět, a opakují se situace děsivé i snově groteskní. Jedním z generačních

Proměny
generační
poetiky v druhé
polovině
60. let

Ivan
Wernisch

Miloš
Vodička

Petr
Kabeš

úniků do autonomního „mimoprostoru“ poezie je také sbírka *Odklad krajiny* (1970, náklad zničen; Londýn 1984), komponovaná jako mnohohlasá montáž cizích i vlastních textů a vyprávějící o básnickově niterném dramatu.

Jiří Gruša
Obdobně je tomu i v poezii JIŘÍHO GRUŠI: neporušená, nevinná hravost prvotiny *Torna* (1962) byla ve sbírce *Světlá lhůta* (1964) potlačena a vystřídána prvky symbolickými a spirituálními. Pro Grušu je typická oscilace mezi láskou a smrtí, která bývá mnohdy zobrazována v sexuální rovině a s ironickým podtónem. Sbíрка *Cvičení mučení* (1969) obsahuje situační básně, které hojně využívají prvky černé grotesky, variační a opakovací postupy i inspiraci folklorem, poukazující k neměnnému koloběhu světa a hlavně k jeho bizarnímu rozměru.

Pavel Šrut
Citlivým vhladem do světa dětství a dospívání, a to i v konfrontaci s válkou, je debut PAVLA ŠRUTA *Noc plná křídel* (1964): svět je zde objevován prizmatem dětského zraku, ale také s vědomím, že není návratu tam „kdy vše je poprvé / a všemu / až do morku se věří...“. Básníkův krok směrem k intelektualizaci výpovědi, spjatou s odkazy na literární a výtvarné inspirace a vzory, představuje kniha *Přehlásky* (1967), vyjadřující neobjektivnější pocity prostřednictvím klasických veršových forem (sonet, čtyřverší). Výpovědi, která na pozadí imaginativního venkovského a krajinného časoprostoru zachycuje trýzeň a smutek podzimu roku 1968, je sbírka *Červotočivé světlo* (1969).

Josef Peterka
K později debutujícím mladým básníkům šedesátých let patřil rovněž JOSEF PETERKA, jenž svými zdobnými, expresivními verši usiloval vrátit poezii spirituální patos a působivou – mnohdy až těžko dešifrovatelnou – obraznost (*Lití olova*, 1964). Typická mladická vzpoura proti malosti určila sbírku *Žalmy* (1965), která oživuje biblicky archaickou stylizací, ale také holanovskou formu básnických příběhů vyprávěných hovorovým jazykem. Sdělnějšího výrazu nenabyla ani reflexivní lyrika básnické sbírky *Krušná* (1970), která sice čerpá z prostoty lidové písně, ale její verše jsou ozvláštěně novotvary a baladickým podtónem.

Jako osobitý reflexivní básník si získal významné místo mezi mladými autory šedesátých let o něco starší JIŘÍ PIŠTORA (*Hodiny v řece*, 1961; *Země přibližných*, 1965; *Mezery v paměti*, smz. 1980;

Londýn 1984, ed. Jiří Gruša), tvůrce poezie, jež vyjadřovala bolestný rozpad lásky i pocity dobového znicotňování vztahů, situaci člověka ohrožovaného dobovým marasmem, osamoceného, vykazovaného k nebytí jako pouhou „mezeru v paměti“.

K velmi ironickému a parodickému odstupu od společenské reality se ve své tvorbě propracovával ANTONÍN BROUSEK. Už jeho prvotina *Spodní vody* (1963) byla vzdálena subjektivní lyrice jeho generačních druhů, přinášela mnohem drsnější obrazy úzkosti a nezakotvenosti ve vratkém světě, věcně a mnohdy s ironickým a sebeironickým tónem pojmenovávala postavení jedince. Bohatá obraznost, často asociativně obkružující výchozí téma, nezapře místy ovlivnění poetismem, ale výsledný dojem z těchto básní není pocit radosti z objevování světa, nýbrž vědomí existenciální samoty a deziluze. V *Netrpělivosti* (1966) jeho verše nabývají úsečného výrazu, stroze, střízlivě a vyhraněně artikulují neútešnou situaci společenskou, milostné prohry, trpce glosují nedávná dějinná kataklyzmata a revoluční ikony. Bohatá obraznost předchodí sbírky mizí, slovní hry a kalambúry tu slouží vyhoceně epigramatické reflexi a ironickému pohledu na realitu. Zápas o neiluzivní zachycení situace jedince a jeho společenského milieu v dramatickém spádu roku 1968 přináší sbírka *Nouzový východ* (1969, náklad zničen; vyd. jako součást sbírky *Zimní spánek*, Toronto 1980). Trojdílně komponovaná kniha přináší v oddílech Slaměnky a Solný sloup básně vyrůstající z prožitku konkrétní krajinné scenerie v průběhu roku. Obraz krajiny však slouží pouze jako impulz uvolňující proud meditací lyrického mluvčího, takže výchozí krajinná momentka se mění v reflexivní poezii.

Obrat mladé poezie k existenciálnímu a tragickému gestu podpořili svými opožděnými debuty i někteří starší autoři, kteří shodou okolností publikovali své sbírky v téže době, především Jan Zábrana a Zbyněk Hejda. Dílo těchto básníků ovšem pramenilo z jiných zdrojů než z meziválečné avantgardy. V případě Zbyňka Hejdy se jednalo především o poezii solitérů Jakuba Demla nebo německých expresionistů, pro básnickou tvorbu Zábranovu bylo významné dílo Jiřího Koláře. Perspektivou těchto autorů nebyl zítřek, ale dnešek: čas je u nich nástrojem entropie, přítomnost je pomíjivá, okamžik nenávratný.

Jiří
Pištora

Antonín
Brousek

Jan Zábřana První zárodky sbírek JANA ZÁBRANY *Utkvělé černé ikony* (1965), *Stránky z deníku* (1968) a *Lynč* (1968) lze nalézt v samizdatovém sborníku *Život je všude* (smz. 1956; 2005). Erbovní báseň *Celý život z Utkvělých černých ikon* vypisuje banální, každodenní mechanismy, z nichž sestává lidský život. Autor však nestaví toto vědomí obyčejného života dramaticky. Ponechává je i v básni jako záznam prostých faktů a tak je převádí i do parafrází sonetů ve *Stránkách z deníku*, které vyplňuje dokumentární „veteši“, jako jsou útržky hovorů, různé typy literárních citací a aluzí na inspirující setkání. Závěrečná část sbírky se pak už výslovně hlásí k žánru deníku i datací jednotlivých básní. Sbírkou *Lynč* přejmenoval později Zábřana symptomaticky na *Samosoud*: jsou to fragmenty vzpomínek, rozsáhle retrospektiva, pojednaná v uvolněném verši rozplývajícím se až do prózy.

Zbyněk Hejda Poezie ZBYŇKA HEJDY je zasvěcena smrti jako postupnému rozkladu života cestou „dolů“. Pocit, který provází poutníka touto cestou „od hřbitova ke vsi / a od vsi ke hřbitovu“, je tu spjatý s barokizující pomíjivostí života, se smrtí všední a všudypřítomnou. *Život je tak cestou zpět do prachu země*. Sbírkou *Všechna slast* (verše z let 1957–59) vyšla v roce 1964 a obsahovala i autorovu sbírku následující, *A tady všude muziky je plno*, poezii z let 1959–61. Tato funerální lyrika je úzce spjata s všedním dnem i ve sbírce *Blízkosti smrti*, tvorbě z let 1962–65 (připravené vydání v roce 1970 nevyšlo; smz. 1978; Mnichov 1985). Hejda svůj lyrický subjekt stylizuje jako svědka lidského skonu, jeho pomíjivosti a prázdnoty světa, opuštěného od spirituálního rozměru. Právě takovéto nesmlouvavé směřování a kritika prázdnoty konání „socialistického člověka“ byly v dobové poezii, která často setrvala spíše ve slovní ekvilibristice, objevené.

Vlna nových debutů mladých autorů vyvrcholila koncem desetiletí v souvislosti s největším otevřením publikačního prostoru a demokratizací společnosti. Tento vzmach byl vyvolán jednak kumulací několika opožděných debutů autorů poněkud starších (Vladimír Janovic, Karel Zlín), jednak nástupem druhé generační vlny, jejíž někteří příslušníci se prosadili až v desetiletí následujícím v jiné politické a literární situaci (Petr Prouza, Karel Sýs, Petr Cincibuch, Petr Skarlant ad.).

Tvůrčí inovativností převyšoval debutanty závěru šedesátých let MILOSLAV TOPINKA. Jeho prvotina *Utopír* (1969) vytváří přízračný básnický svět, rustikální a archaický, zlověstný a krutě groteskní, který je postaven na příznačném básnickém lexiku (archaismy, knižní výrazy, slova řídká a neobvyklá, ale hlavně množství básnických neologismů). Básně působí jako magická zaklínadla, zařikadla, čarodějnické formule a čerpají z různých vrstev folkloru žánrově i tvarově (čtyřveršové strofy, hojné užití asonancí, baladičnost). Výsledkem je soumravná zimní hororová krajina gest osamělosti, ohrožení a strachu.

SURREALISTICKÉ AKTIVITY

Poslední třetina šedesátých let vytvořila prostor i pro veřejná vystoupení skupiny českých surrealistů, která o možnost legálního působení usilovala již od roku 1958, kdy byl připraven cyklus přednášek a diskusních večerů na psychiatrické klinice na Albertově. Po prvním večeru a přednášce Vratislava Effenbergra byl však cyklus zakázán a iniciátoři vyšetřováni. I v první polovině šedesátých let byly literární časopisy pro surrealismus až na výjimky (Slovenské pohľady, Umění) víceméně uzavřeny, výraznější připomenutí historie hnutí i vystoupení současné skupiny přinesl teprve v letech 1966–68 časopis *Orientace*, v němž byla Vratislavem Effenbergrem, Petrem Králem a Stanislavem Dvorským zformulována soudobá názorová východiska surrealistické skupiny. Ke členům skupiny, která v této době přijala název UDS, patřili básníci Petr Král, Stanislav Dvorský, Zbyněk Havlíček, Karel Šebek, Roman Erben a Prokop Voskovec. Jako výhoda se přitom ukázalo tradiční sepětí surrealistických literárních aktivit s výtvarným uměním, v jehož sféře se možnost oficiálního vystoupení na veřejnosti nabídla o něco dříve. V polovině desetiletí se uskutečnily výstavy fotografií Emily Medkové, obrazů Václava Tikala, později také Mikuláše Medka a Josefa Istlera. Takovéto výtvarné aktivity přitom dávaly prostor i surrealistickým literátům: ti získali možnost nejen pronášet zahajovací proslovy a v textech katalogů

Vystoupení
okruhu UDS

formulovat svůj program, ale v rámci výstav bylo uspořádáno také několik literárních večerů.

Liberalizace poměrů koncem desetiletí umožnila na čas výraznější veřejné vystoupení. V roce 1969 vydali čeští surrealisté obsáhlý sborník nazvaný *Surrealistické východisko 1938–1968* (edd. Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger, Petr Král). Do sklonku roku 1969 ještě stačily vyjít dvě knihy Vratislava Effenbergra (*Realita a poezie*, 1969; *Výtvarné projevy surrealismu*, 1969), druhý díl výboru z Teigova díla (*Zápasy o smysl kulturní tvorby*, 1969; kniha byla distribuována jen částečně, zbytek nákladu byl zničen) a první a jediné číslo revue Analogon (za redakce Vratislava Effenbergra).

Jednotlivé sbírky básní a próz surrealistických autorů nadále nevycházely, výjimku tvořilo pouze opožděně vydávané dílo bývalého soupeřníka Skupiny Ra OLDŘICHA WENZLA, v té době již zcela upoutaného na nemocniční lůžko (*Yehudi Menuhin*, 1964; *Hřích ublížit*, 1966). Wenzl jako básník zřetelně se hlásící k surrealistickému rodokmenu spojil humorný, ironický a sarkastický pohled na svět s bohatou imaginací a věcným, vyprávěcím stylem ve svéráznou poetiku, která svou významovou nevážností, hravostí a svěbytností zcela vybočovala z dobové básnické normy; později reflektoval i tragiku nevyčísitelné nemoci. Ve sbírce *Veliký požár* (1968) přinesl drobné bizarní životopisy osob reálných i imaginárních. Útržky jejich osudů vpojoval do osobitých fragmentárních dějů, rodinných či rodových historií, krutě humorných scének, mísících autentický zážitek a mystifikaci.

Ostatní literární projevy autorů surrealistického okruhu mívaly často charakter básní v próze či jakýchsi „tekutých“, volněji plynoucích próz (MILAN NÁPRAVNÍK: *Básně, návěští a pohyby*, bibliof. 1966; rozšíř. 1994; *Moták*, 1969; STANISLAV DVORSKÝ: *Hra na ohradu*, rkp. 1966; 2006; *Emblematika*, rkp. 1969). Surrealistická inspirace spojená s osobitým černým humorem a pitoreskní imaginací dominuje sbírce krátkých próz PAVLA ŘEZNIČKA *Sako* (bibliof. 1967). KAREL ŠEBEK označil svá díla za „texty“ (*Třikrát Jilemnice*, rkp. 1965; částečně in *Surrealistické východisko 1938–1968*, 1969), tradičnější podobu obrazových proudů mají delší básně ze sbírek ZBYŇKA HAVLÍČKA (otištěné v souboru *Otevřít po mé smrti*, 1994, ed. Jiří Brabec). Naopak pro surrealismus až netypicky krátké jsou některé básně ROMANA

ERBENA z rukopisné sbírky *Kladiva uranových dělníků* z konce šedesátých let (in *Artyčoky chána Kučuma*, 1995).

POEZIE V EXILU

Bez výrazného kontaktu s domácím literárním kontextem se v šedesátých letech vyvíjela poezie exilová. Produkce většiny básníků tak nadále zpracovávala charakteristická exilová témata, jako byla ztráta domova, nemožnost návratu, obtíže asimilace v cizím prostředí, vykořeněnost a smutek. Jen nemnoho z nich se s těmito danostmi exilového osudu dokázalo vyrovnat tvůrčím činem, obvyklejší byly tradiční a konvenční variace.

Popsaná tematika dominovala například tvorbě PAVLA JAVORA (vl. jm. Jiří Škvor). V knize *Kouř z Ithaky* (New York 1960), která je výběrem z básnickovy emigrantské poezie, Javor s vypjatou citovostí vyslovuje touhu po existující, přesto však nedosažitelné zemi, neutešitelnost své nynější situace v novém prostředí a víru v budoucí návrat. Umělecky zdařilejší je sbírka *Nedosněno, nedomilováno...* (New York 1964). Náročnější představu ryze reflexivní poezie se naopak pokoušel realizovat Jiří KAVKA (vl. jm. Robert Vlach), přičemž jeho sbírka *První sůl* (Řím 1962) napodobuje Holanovu poetiku z třicátých let. Namísto přesných analýz duchovního stavu však vyjadřuje jen neurčité pocity osudovosti. V poemě *Plavba* (Mnichov 1962) se básník stylizuje do postavy Odyssea, který se vydal na plavbu, aby „zachoval nevýslovné“, čeká jej však smrt.

Nejosobitější byla v kontextu exilové poezie šedesátých let tvorba Milady Součkové a IVANA JELÍNKY. Jelínkova poezie, ovlivněná Holanovými počátky i symbolismem, prošla v šedesátých letech významnou proměnou. Sbírkou *V sobě letohrad* (Řím 1965, verše z let 1956–65) prostupují příběhy z řecké mytologie i látka novozákonní, archaismy i básnické neologismy a spínání kontrastních slov. Expresivita výrazu je symbolickou projekcí hluboké náboženské víry i touhy po lidské vstřícnosti. Tvůrčí čin pojmenování se stává nástrojem překonání nicoty a zmaru také ve sbírce *Sochy; Sedm částek* (Řím

Konvenční
exilová
témata

Pavel
Javor

Jiří
Kavka

Ivan
Jelínek

uspořádáno také
a na čas výrazněj-
surrealisté obsáhlý
38 (edd. Stanislav
ku roku 1969 ještě
ta a poezie, 1969;
ru z Teigova díla
distribuuována jen
edinné číslo revue
h autorů nadále
lávané dílo býva-
v té době již zcela
, 1964; *Hřích ubíř-*
surrealistickému
ý pohled na svět
am ve svéráznou
ostí a svěbytnos-
vzdějí reflektoval
žár (1968) přinesl
irních. Útržky je-
dějů, rodinných
sících autentický

o okruhu mívaly
"; volněji plynou-
by, bibliof. 1966;
a na *ohradu*, rkp.
inspirace spojená
cí dominuje sbír-
57). KAREL ŠEBEK
1965; částečně in
nější podobu ob-
A HAVLÍČKA (otuš-
Brabec). Naopak
é básně ROMANA

ERBENA z rukopisné sbírky *Kladiva uranových dělníků* z konce šede-
sátých let (in *Artyčoky chána Kučuma*, 1995).

POEZIE V EXILU

Bez výrazného kontaktu s domácím literárním kontextem se v šede-
sátých letech vyvíjela poezie exilová. Produkce většiny básníků tak
nadále zpracovávala charakteristická exilová témata, jako byla ztrá-
ta domova, nemožnost návratu, obříže asimilace v cizím prostředí,
vykořetenost a smutek. Jen nemožno z nich se s těmito danostmi
exilového osudu dokázalo vyrovnat tvůrčím činem, obvyklejší byly
tradiční a konvenční variace.

Popsaná tematika dominovala například tvorbě PAVLA JAVORA
(vl. jm. Jiří Škvor). V knize *Kouř z Ithaky* (New York 1960), která je
výbořem z básníkůvy emigrantské poezie, Javor s vypjatou citovostí
vyslovuje touhu po existující, přesto však nedosažitelné zemi, neu-
těšenost své nynější situace v novém prostředí a víru v budoucí ná-
vrat. Umělecky zdařilejší je sbírka *Nedospěno, nedomilováno...* (New
York 1964). Náročnější představu ryze reflexivní poezie se naopak
pokoušel realizovat JIŘÍ KAVKA (vl. jm. Robert Vlach), přičemž jeho
sbírka *První sál* (Řím 1962) napodobuje Holanovu poetiku z třicá-
tých let. Namísto přesných analýz duchovního stavu však vyjadřuje
jen neurčité pocity osudovosti. V poemě *Plavba* (Mnichov 1962) se
básník stylizuje do postavy Odyssea, který se vydal na plavbu, aby
„zachoval nevýslovné“, čeká jej však smrt.

Nejosobitější byla v kontextu exilové poezie šedesátých let tvor-
ba Míldy Součkové a IVANA JELÍNKY. Jelínkova poezie, ovlivněná
Holanovými počátky i symbolismem, prošla v šedesátých letech vý-
znamnou proměnou. Sbírkou *V sobě letohrad* (Řím 1965, verše z let
1956-65) prostupují příběhy z řecké mytologie i látka novozákonní,
archaismy i básnické neologismy a spínání kontrastních slov. Expre-
sivita výrazu je symbolickou projekcí hluboké náboženské víry i tou-
hy po lidské vsřícnosti. Tvůrčí čin pojmenování se stává nástrojem
překonaní nicoty a zmaru také ve sbírce *Sochy; Sedm částek* (Řím

Konvenční
exilová
témata

Pavel
Javor

Jiří
Kavka

Ivan
Jelínek

lilada
oučková

1970). MILADA SOUČKOVÁ se v exilu prezentovala již v druhé polovině padesátých let jako básnířka vyvolávající z paměti zasněné básnické obrazy míst, událostí a osudů (*Gradus ad Parnassum*, Lund 1957). Jemná melancholická smyslovost sbírek *Pastorální suita* (Řím 1962) a *Alla Romana* (Řím 1966) i autorčin vytříbený, kultivovaný jazyk a umění zámlky a fragmentárnosti oživují domovskou jihočeskou krajinu a intimní mikrokosmos důvěrných, drobných věcí, jakož i italské reálie a rozmanité výtvarné aluze.

PRÓZA

Jestliže ideál budovatelské kultury spoutal českou prózu striktními ideologickými normami, v šedesátých letech její proměny charakterizovala vyšší tolerance k individuálním cestám a s tím spjaté rozrůžňování poetik. Pro autory, kteří spoluutvářeli literaturu předchozího desetiletí, byla možnost stylové a žánrové diferenciacie jedním z projevů jejich narůstající skepse vůči praktickému fungování socialistického režimu. Posun politické atmosféry však otevíral prostor také pro nástup nových prozaiků, ať již šlo o skutečné debutanty, nebo byli za nováčky prohlašováni tvůrci, kteří se dosud pohybovali v neoficiální sféře a teprve nyní mohli se svými díly předstoupit před širší čtenářskou veřejnost. Součástí literárního obrazu šedesátých let se však posléze opět stala i próza řady autorů z nejstarší generace, kteří po únoru 1948 patřili k zakázaným. Obnovování širokého výrazového spektra rozmanitých literárních přístupů a žánrů vedlo na jedné straně k důrazu na intelektuální rozměr literatury, ale na straně druhé také zároveň k rehabilitaci populární literatury a jejích rekreativních funkcí.

Obnovování
výrazového
spektra a nástup
nových poetik
v próze 60. let

PRÓZA BUDOVATELSKÉ DEZILUZE

Proces postupného vymaňování se z tlaku úzkých představ o ideologických funkcích literatury znamenal, že se oceňovanou hodnotou stávaly osobitost a různorodost třeba i velmi protikladných přístupů

k životu, k tvorbě a k literárnímu dílu. Na sklonku padesátých let tento diferenční pohyb začal ovlivňovat všechny roviny literární tvorby od ideové, tematické a tvarové až po žánrovou a měl na podobu české prózy větší vliv než reálné nebo potenciální diferenciace generační či skupinové.

Stranou tohoto procesu nemohla zůstat ani ta linie české prózy, která navazovala na projekt budovatelské kultury a nadále usilovala o uchopení „velkých“ sociálních témat. V dílech této linie se ovšem původní potřeba vytvářet typické hrdiny, kteří by mohli sloužit jako vzor pro úsilí o vybudování „nového, lepšího světa“, stále více dostávala do střetu s relativizací dosavadních představ o vztahu člověka a společnosti. Normativně postulovaná nadřazenost kolektivních zájmů nad soukromými přestávala být respektována, neboť bylo znovu objeveno individuum a jeho právo na pochyby, skepsi, či dokonce veřejný nesouhlas se stavem věcí. Důsledkem byla postupná změna vnímání společenské a politické problematiky, jakož i transformace rejstříku postav a způsobů jejich zpodobování; součástí žánru prózy ze současnosti se pak stávaly rovněž prvky psychologizující, směřující k rehabilitaci vnitřního světa člověka.

Autoři společensko-psychologické prózy sledovaného období se rekrutovali z řad prozaiků střední a mladší generace, narozené v období let 1921-33, tedy z tvůrců, kteří osobně a nejbezprostředněji zažívali vzestup a následné vyprazdňování komunistických ideálů. Přitahovaly je proto postavy lidí, kteří se z různých důvodů dostali do konfliktu se svým okolím, tedy postavy, které současně problematizovaly dělení charakterů na kladné a záporné podle apriorního politického klíče. Cílem jejich snažení bylo nově postihnout složitost a rozporuplnost myšlenkového vývoje jedince ve střetu s kolektivem a životní praxí.

Ke střetu budovatelské poetiky a s ní spjatých ideových stereotypů s politicky odvážnými, provokativními, a tedy i čtenářsky atraktivními tématy zprvu nejčastěji docházelo na půdorysu kratších próz. Lze přitom pozorovat postupný vývoj: od textů, které našly odvahu k formulování závažných otázek, avšak současně usilovaly stále ještě o jejich „konstruktivní“ řešení (JAN PROCHÁZKA: *Zelené obzory*, 1960), ke kritičtějšímu zpodobování přítomnosti a nedávné minulosti. Vyjádřit složitost individuální a mravní existence v atmosféře

doby, kdy „se kácel les a létaly třísky“, se pokusila například novela LADISLAVA BUBLÍKA *Páteř* (1963) nebo dvojice próz JANA TREFULKY z knihy *Pršelo jim štěstí* (1962).

K výrazné deheroizaci budovatelské tematiky došlo v románu IVANA KLÍMY *Hodina ticha* (1963), situovaném na stavbu velké protipovodňové přehradu na východním Slovensku. Autor, zřetelně ovlivněný čapkovským relativismem, však svou výpověď koncipoval jinak, než bylo dosud v rámci obdobných témat obvyklé. Pojal ji jako konfrontaci individuálních osudů lidí, kteří tuto stavbu utvářejí. Důraz položil na úvahový a filozofický rozměr, na nesnadné hledání pravdy tam, kde se střetává poznání, víra a fanatismus. Namísto uspokojení z velkého činu tu tak před většinou z nich vyvstává pocit prázdnoty a znepokojivé tázání po smyslu a alternativách života.

Deheroizace
budovatelského
tématu

NOVÁ PODOBA REFLEXE VÁLEČNÉ ZKUŠENOSTI

Důležitou roli v procesu vymaňování se z tlaku monolitní budovatelské koncepce umění sehrála próza s tématem války. Nad potřebou přímočaře dokumentovat hrůzy a zločiny nacismu a oslavovat hrdinství odboje převažovala na přelomu padesátých a šedesátých let již snaha o modelování obecnějších lidských situací. Místo ilustrace ideologických schémat tak prozaikové začali zajímat úděl jednotlivce, který se dostal do soukolí necitelné mašinerie. Prožitek a téma války je provokovalo k tázání po příčinách a po projevech tak zásadní krize lidství a vnášely do literatury i otázky existenciální. Jako důležitá a nadčasová otázka se začala jevit osobní odpovědnost člověka za život i hranice jeho možnosti ubránit se kvůli moci, zachovat si i za nepříznivých podmínek své vlastní já.

Rozhodujícím „testem“, nakořik je původní budovatelská norma ještě závazná a co si je možné v danou chvíli při jejím porušení dovolit, se na konci padesátých let stal knižní debut JOSEFA ŠKVORECKÉHO. Jeho román *Zbabělci* v roce svého publikování (1958) zapůsobil jako zcela mimořádný fenomén, jako náhlé a nečekané narušení obrazu květnové revoluce z roku 1945, jež byla do té doby heroizována

Úděl jednotlivce
ve válečné
mašinerii jako
hlavní téma

Zbabělci
Josefa
Škvoreckého

coby vyvrcholení národního a sociálního odboje. Politické orgány na Zbabělce reagovaly jejich zákazem. Snad i proto, že vydání románu, jehož první verze vznikla již v druhé polovině čtyřicátých let (knižně 2009), nepřímo připomnělo možnosti literárního vývoje zablokované únorovým převratem.

Román je vyprávěn v první osobě mladým Dannym Smiřickým, postavou, jež i v budoucnu zůstala autorovým literárním alter egem. Z pohledu příslušníka „válečné a jazzové generace“ zachycuje konec druhé světové války, respektive květnový revoluční týden v městě Kostelec (inspirovaném autorovým rodným Náchodem). Nekonvenčně a provokativně v daném kontextu zapůsobila už sama forma vyprávění v první osobě a zcivilňující využití hovorového jazyka a studentského slangu, které odkazovalo k autorově obeznámenosti s angloamerickou literaturou a k přímé inspiraci Hemingwayem. Dobové čtenáře a recenzenty však překvapil také ironicky demaskující pohled a výsměch, s nímž autor zaútočil na patetické a na odiv stavěné vlastenectví a konfrontoval je s reálnou zbabělostí a prospěchářstvím měšťáků. Proti diktátu ideologických modelů, společenských rituálů a kultů Škvorecký postavil spontánní vitalitu prožitku (hudby, erotiky), proti patosu nadosobních dějinných procesů každodenní realitu a intenzitu přítomné chvíle, proti společenským mýtům záznam vnější skutečnosti, lidské řeči a myšlení. Jeho střízlivá věcnost se tu doplňovala se smyslem pro groteskní a humorné stránky prožívané historie a se schopností za iluzemi a frázemi vnímat skutečné pohnutí lidského jednání.

Klíčovou součástí procesu proměny válečné reflexe se stala aktualizace židovské tematiky. Na osudu Židů za holocaustu byla přitom akcentována zejména jeho obecně lidská složka, tedy motivy degradace lidství nepřátelskou totalitní mocí (a z ní plynoucích pocitů strachu, ohrožení a vydědění), jakož i motivy spontánní lidské sounáležitosti a soudržnosti navzdory krutým okolnostem. Takto orientované prózy přímo či nepřímo navazovaly na poválečnou tvorbu Jiřího Weila, zejména na jeho polodokumentární, existenciálně laděný román *Život s hvězdou*.

Sám JIŘÍ WEIL, který po politickém odsudku tohoto románu nemohl osm let publikovat, se k židovskému tématu vrátil historickým románem *Harfeník* (1958) a promyšleně komponovaným prozaickým

textem *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958). Autorovým posledním dokončeným, posmrtně vydaným dílem byl román *Na střeše je Mendelssohn* (1960). Weil v něm osobitě kombinoval specifické vypravěčské gesto s reportážními prvky, historickými fakty a dokumenty. Sled epizod zachycujících Heydrichovo pražské působení a atentát na něj je propojen příkazem protektora odstranit ze střechy Rudolfiny sochu Žida Mendelssohna, který pak do sítě příběhu vtahuje další a další postavy a děje a podtrhuje bizarnost situace, v níž se Židé, a nejenom oni, za okupace ocitli.

Významným impulzem k rozšíření zájmu o židovské téma se v roce 1958 staly knihy ARNOŠTA LUSTIGA *Noc a naděje* a *Démanty noci*. Charakteristiky postav i obraz vnějšího světa jako historického časoprostoru jsou v těchto krátkých příbězích stlačeny na minimální mez. Autorova snaha vyjádřit autentický prožitek vedla k tomu, že jednotlivé povídky vyrůstají z věcného záznamu kruté každodennosti židovských ghett a varíjí motivy vyčleněnosti, ohrožení, úzkosti, strachu. Snaha o deheroizaci tématu je patrná také z volby protagonistů jednotlivých povídek, kterými se tu stávají postavy „slabých“ a bezbranných (dospívajících dětí, případně starců), ale i z tragického zakončení většiny příběhů. Hraniční stavy bídy, hladu, bezpráví a neustálá blízkost smrti vedou Lustigovy hrdiny k činům, jejichž prostřednictvím hledají mravní řád nutný k zachování lidství, k naději, lásce a soudržnosti; jejich osud však většinou končí v pasti předurčeného. Tyto první soubory předznamenaly další autorovu tvůrčí cestu, ale také širší konjunkturu existenciálně nahlíženého židovského tématu v próze šedesátých let.

Lustig sám se ovšem nejprve pokusil z námětového okruhu prvních dvou knížek vystoupit a válečnou zkušenost konfrontovat s dobou poválečnou. Tak je tomu nejen v povídkovém souboru *Ulice ztracených bratří* (1959), jehož výraznější povídka *Můj známý Vili Feld* vyšla po přepracování i samostatně (1961), ale především v novele *Dita Saxová* (1962): v tragickém příběhu Židovky, pro kterou je prožitek války a život v ghettu „nejtěžším zraněním“, jež ji zlomilo natolik, že není schopna se zapojit do poválečného světa. Postavou Dity se otevírá galerie autorových výrazných ženských postav. Patří k nim i hrdinka *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), novely, která byla v šedesátých letech Lustigovým největším úspěchem. Tematicky

Tematika
židovského
osudu
a holocaustu

Jiří
Weil

Arnošt
Lustig

zpracovávala tragický příběh skupiny Židů, ze kterých Němci lstí vy-
lákali obrovské finanční částky. Novela je situována do vlaku jedou-
cího za kýženou svobodou a pojata jako obraz důvěřivosti a bezmoci
zajatců, kteří se snaží věřit ve sliby vězňů a dobrý konec cesty,
přestože je celkem zjevné, že je s nimi jen ironicky a krutě manipu-
lováno. Protipólem dáblského manipulátora v německé uniformě
je titulní postava čisté mladé Židovky, která se v závěrečné scéně
před plynovou komorou chopí zbraně a jako jediná se před smrtí
aktivně brání, což tu není aktem msty, ale projevem „důstojnosti
poražených“ a jejich síly proměnit ponížení v hrdost.

Vedle Lustigových povídek na počátku vlny próz s židovskou
tematikou stojí také novela JANA OTČENÁŠKA *Romeo, Julie a tma*,
vydaná taktéž v roce 1958. Tradiční syžet milenců v nepřátelském
světě autor transformoval do emotivně působícího vyprávění o lásce
dospívajícího českého mladíka a židovské dívky skrývající se v Praze
během heydrichiády. Přes jistou schematičnost v rozložení postav se
mu přitom podařilo působivě vyjádřit psychologický rozměr silného
milostného příběhu.

LUDVÍK AŠKENAZY zachycoval destruktivní působení války s důra-
zem na paradox. V emotivně vyprávěném souboru povídek *Psí život*
(1959) je tak válečná zkušenost nahlížena z perspektivy obětovaných
zvířat. Jemná ironie a fantazie, jež při vykreslování válečných hrůz
s oblibou využívá „jiné vnímání“ světa, určila také soubor povídek
Vajíčko (1963), v němž je například lidická tragédie lyricky zachy-
cena prostřednictvím pohledu nic nechápajícího dítěte a jeho hry.
Aškenazyho protiválečné prózy představují přesvědčivé zvládnutí
prozaické miniatury, mísící humor s ironií až sarkasmem, poetickou
obraznost se smyslem pro syrovou až drastickou realitu.

Na půdorysu židovské tematiky jsou vystavěny na počátku šedesá-
tých let také četné další knihy, například prózy HANY BĚLOHRADSKÉ
(*Bez krásy, bez límce*, 1962) a JOSEFA ŠKVORECKÉHO (soubor povídek
Sedmiramenný svícen, 1964). Pro řadu autorů měl prožitek války
a dusná okupační atmosféra také generační podtext. Nejvýrazněji
se to projevilo v rozsáhlém románu Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus*
(1964), jež lze číst také jako románovou polemiku příslušníka gene-
race hlásící se k socialismu s individualismem a existencialismem.

REHABILITACE DROBNÉ PRÓZY A REPORTÁŽE

Odklon od budovatelské poetiky znamenal i změnu pohledu spisovate-
lů na vztah mezi přítomností a budoucností. Jestliže literatura počátku
padesátých let vnímala přítomnost jako předstupeň k projektované
ideální budoucnosti, od poloviny padesátých let začínali literáti re-
flektovat také všední, každodenní rozměr bytí. Proti tezovitosti a pa-
tosu budovatelských próz začali stavět reálný životní fakt a lidskou
a zážitkovou jedinečnost. Hledání nové orientace, které se neslo ve
znamení výrazného zájmu o autentičtější záznam reality, přítomnost
nejprve vyzdvihovalo, později problematizovalo a demytizovalo.

Vnější výrazem tohoto směřování byl vznik edice s charakteris-
tickým titulem *Život kolem nás*, která od roku 1960 vycházela v nakla-
datelství Československý spisovatel. Tendence ke kratším prozaickým
útvaram se ale projevovovala rovněž v praxi ostatních nakladatelství,
vedla například k založení edice *Mladé cesty* v *Mladé frontě*.

Posun žánrově hierarchie od románových syntéz ke kratším pró-
zám různorodé povahy byl chápán nejen jako fenomén literární, ale
také společenský. Román jako prestižní útvar předchozího období
se totiž v této době jevil jako forma neumožňující navázat přímý,
spontánní a emocionální kontakt s životní skutečností. Na kon-
junkturu krátkých próz ze současnosti se podílela široká škála au-
torů s různou zkušeností, talentem i spisovatelskou budoucností,
nicméně ti nejlepší se nechtěli spokojit jen s povrchným či pub-
licistickým záznamem životních faktů a s popisností a snažili se
do svých děl integrovat vlastní životní zkušenosti a etické a filo-
zofické postoje. Především v první polovině šestého desetiletí tak
prozaickou produkci charakterizovala oscilace mezi aktuální poli-
tickou zacíleností a směřováním k tvorbě nezávislé na politických
souvislostech.

Se značným čtenářským ohlasem se setkávala tematizace privat-
ního života jednotlivce, ať již v emotivní lyrické novele ALEXANDRA
KLIMENTA *Marie* (1960), jež z perspektivy ženy v domácnosti zachy-
tila rozpad manželství, nebo v psychologické novele JIŘÍHO FRIEDA
Časová tíseň (1961), vykreslující životní krizi šachového mistra, který
si po smrti matky uvědomuje svou izolaci od lidí a pocit vnitřního

Všední rozměr
bytí proti patosu
budovatelských
próz

Konjunktura
krátkých próz
ze současnosti

Tematizace
privátního
života

odcizení od vnějšího světa. Takové prózy předznamenaly tu linii české prózy šedesátých let, která mířila k její intelektualizaci a také ke složitějším vypravěčským postupům: k uvolňování syžetové skladby, fragmentarizaci děje, střídání časových rovin, prolínání vnitřního a vnějšího světa postav apod. V pozdějších letech se však aktualizovala i intelektuálně-rekreativní funkce drobné prózy (například v podobě populárních humoristických causerii JINDŘIŠKY SMETANOVÉ *Ustláno na růžích*, 1966, nebo v knize MIROSLAVA HORNÍČKA *Dobře utajené housle*, 1966).

Jedním z charakteristických rysů prózy šedesátých let bylo její sblížení s filmem, který procházel obdobnou proměnou. Autory prozaických prací byli čím dál častěji filmoví scenáristé (Jan Procházka, Vladimír Kórner, Jaroslav Papoušek, Ota Hofman, Věra Kalábová aj.), úspěšné prózy se stávaly velmi brzy objektem zfilmování, nejednou však byla prozaická varianta textu teprve druhotnou podobou původního filmového scénáře (Procházkův *Kočár do Vídně*). Významně se projevil zahraniční podnět: cinéma-vérité, film noir a italský neorealismus ovlivnily českou literaturu stejně silně jako filmovou novou vlnu. Prózy šedesátých let často užívaly také některé původně filmové prostředky, například techniku střihu nebo prolínání obrazů a detailního záběru.

Úsilí o poznání skutečného stavu věcí, nezakreslovaného ideologickou perspektivou, zasáhlo také žánry, které již dříve byly kvantitativně velmi produktivní, nicméně nyní získávaly novou společenskou a poznávací funkci. Takovým žánrem byla reportážní a faktografická próza: jakkoli její produkce v první polovině šedesátých let nezapře, že stále ještě vyrůstá z představ o třídě, ideologii a politicky rozděleném světě, současně již prozrazuje vůli tvůrců překonávat apriorismy a stereotypy. Ke kvalitativně zajímavějším pracím tohoto typu patřila kniha JAROSLAVA PUTÍKA o tvůrci atomové zbraně *Svědění. Případ profesora Oppenheimera* (1959) nebo soubor šesti reportáží DUŠANA HAMŠÍKA ze soudobého západního Německa *Oběd s Adenauerem* (1966). Za součást hlavního proudu byly počítány také Hamšíkovy publikace o klíčových postavách německého fašismu Reinhardu Heydrichovi (*Bomba pro Heydricha*, 1963; přeprac. 1964; s Jiřím Pražákem) a Adolfu Hitlerovi (*Génus průměrnosti*, 1967).

Ještě výraznější obměnou prošly reportáže čistě cestopisné, otevřící českému čtenáři průhledy do života za železnou oponou. *Italské prázdniny* JANA WERICHA (1960) propojovaly žánr cestopisu s důvtipnou, zábavně filozofující reflexí obecných problémů. První prozaická kniha básníka MIROSLAVA HOLUBA *Anděl na kolečkách* (1963; rozšíř. 1964) s podtitulem „poloreportáž z USA“ prezentovala autorovy drobné postřehy a epizody z jeho života v jiném světadíle, aniž by měl potřebu formulovat obecné pravdy o odlišném životním stylu a politickém systému.

Cestopisná
próza

ZROD MNOHOHLASÍ: 1963-64

Za klíčový zlom, jenž určil prozaickou tvář desetiletí, lze považovat roky 1963-64. Série próz, jež během nich vyšla, zásadním způsobem proměnila obraz české literatury a určila její charakter přinejmenším do konce desetiletí. Ke zlomovým publikacím patřila prozaická prvotina Milana Kundery stejně tak jako vydání prvních próz Bohumila Hrabala, Vladimíra Párala, Ladislava Fukse, Ivana Vyskočila či Věry Linhartové. Je přitom zřejmé, že tato kumulace pozoruhodných děl byla jen zčásti výsledkem vnitřního pohybu uvnitř prózy samé a daleko více souvisela s politickým uvolněním, které v danou chvíli umožnilo publikovat i texty, jejichž geneze mnohdy započala již v hloubi padesátých let.

Léta 1963-64
jako bod zlomu

Nová vlna české prózy, již díla jmenovaných autorů spoluutvářely, byla součástí širšího směřování ke kratším, analytickým a ideologicky méně zatíženým textům. Současně znamenala také odklon od beletristického komentování společensko-politických témat směrem ke snaze o obecnější výpovědi. Postupně také narůstal odpor vůči stereotypnosti každodenního života, zmrtnění a zmechanizovanosti citů a mezilidských vztahů. Sřet individua a společnosti, která již často nebyla definována pouze jako konkrétní společenský systém, ale jako obecnější stav civilizace, přitom nabýval rozličných podob, neboť hledání nové tematiky a problematiky bylo doprovázeno také hledáním specifických možností literárního jazyka.

Směřování
k obecnější
výpovědiPrůniky
filmové
a literární
tvorbyReportážní
a faktografická
próza

Vliv soudobých
západních
trendů

Bylo to dáno i tím, že česká próza šedesátých let vznikala v přímém kontaktu s aktuálními trendy v soudobých západních literaturách, například s poetikou francouzského „nového románu“ (Nathalie Sarrautová, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Durasová), existenciálně orientovanou filozofií i literaturou (Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir) a poetikou absurdity (Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Sławomir Mrożek). Podstatnou roli hrála dobrá obeznámenost čtenářů a autorů s literárním děním a trendy za hranicemi zejména díky revue Světová literatura.

Všední život
jako sféra
nejistoty

Předmětem zájmu prozaiků bylo především soukromí jedince a jeho všední život jako autonomní jev. Tento život však současně již nebyl glorifikován, přestal být jistotou a naopak se změnil ve sféru nejistoty, v předmět ironických a v nejvyhrocenějších projevech velmi groteskních analýz. Privátní a společenská problematika přitom byla spíše než iluzivním příběhem postihována metaforicky: alegorizujícím modelem, humoristickou a satirickou hyperbolou. Současně se však posiloval také zájem o vnitřní světy a příběhy postav. Mezi lidské situace byly nahlíženy optikou zainteresovaných jedinců, což se promítlo i do převahy – v předchozím desetiletí odmítané – ich-formy, případně subjektivizované er-formy.

Nástrojem literárního ovládnutí světa se stávalo hravé vyprávění, jenž nerespektuje stávající literární i společenské řády a hledá utajený rozměr reality. Intenzivně se projevovала stylová různorodost, otevřel se prostor pro lyrizaci a metaforizaci textu, experiment ve všech rovinách jeho výstavby, jazykem počínaje a kompozicí celku konče.

Důraz na
konstrukční
a herní
povahu díla

V protikladu k „autentizujícím“ sklonům novelistiky z počátku desetiletí přibývaly od roku 1963 prózy, které zdůrazňovaly fikcionalitu světa literárního díla. Do popředí vysouvaly vlastní konstrukční princip, ať již založený na variování motivických složek a segmentů „reality“, nebo na volbě neobvyklých vypravěčských postupů. Důležitým tématem próz se tak stala i sebereflexe samotné literatury jako prostoru svobodného tvoření, hry a komunikace. Od čtenáře prózy se tak v šedesátých letech očekávala značná dávka ochoty přizpůsobit se nekonvenčním způsobům vyprávění, hledat významové souvislosti v jazykových, syntaktických a stylistických nástrahách,

sledovat unikající nitky příběhu, rozpoznávat intertextuální narážky, přistoupit na nezvyklý komunikační model a respektovat pravidla, která autor určil jako závazná pro pobyt ve svém textu.

PROBLEMATIZACE PRIVÁTNÍHO ŽIVOTA

Příznakem toho, že vnímání každodennosti a společenské přítomnosti jako tíživého problému bylo součástí obecnější změny sebereflexe české společnosti, byl ohlas knihy *Dialektika konkrétního* (1963), věnované problematice autenticity člověka, žité skutečnosti a praxe. Její autor, filozof Karel Kosík, propojoval marxistické východisko s inspirací fenomenologií (zejména Heideggerem), jeho úvahy pak byly v literárním kontextu čteny jako připomínka toho, že každá doba, i ta „nejhistoričtější“, si utváří svou každodennost: složitě strukturovanou sféru pseudokonkrétna, kterou je třeba destruovat.

Okolo roku 1963 se přitom perspektivy a postuláty, z nichž byla tematika všednosti a každodennosti člověka v rámci krátkých prozaických žánrů nahlížena, po stránce filozofické i tvarové stále více diferencovaly. Směřování k analytické psychologizaci výpovědi se potkávalo s lyrismem a se syntetizujícími tendencemi pojímajícími prózu jako takřka matematický model s různorodými vypravěčskými gesty.

V tradičněji koncipovaných prózách se problematizace privátní sféry lidského života stávala součástí psychologické kresby ústředních postav. To dokládají psychologické prózy JARMILY MOURKOVÉ *Lhostejnost* (1963) a *Mlčení* (1969), HANY BĚLOHRADSKÉ *Vítr se stočí k jihovýchodu* (1963) nebo MIROSLAVA HANUŠE (*Jana*, 1963; *Slunce toho rána*, 1966), který se snažil znovu navázat na tradici psychologické prózy třicátých a čtyřicátých let. Důraz na deskripci všednosti vedl často ke koncentraci děje povídky či novely do jednoho jediného dne (případně dne a noci). Tak je tomu také v próze JANA TREFULKY *Třiatřicet stříbrných křepelék* (1964), v novele MILANA UHDEHO *Ošetřovna* (v souboru próz *Hrách na stěnu*, 1964; samost. 1966) či v povídkových triptyších IVANA KLÍMY *Milenci na jednu noc* (1964) a *Milenci na jeden den* (1970, náklad zničen).

Dialektika
konkrétníhoProblematizace
privátní sféry
lidského života

Prekročit všední rozměr lidských příběhů lyrickou imaginací a fantastickými motivy se pokusil MIROSLAV STONIŠ ve sbírce *Povídky pod polštář* (1963). Zdařilým navázáním na vančurovskou avantgardní prózu a také šrámkovskou lyrizaci a adoraci mládí byla následující Stonišova kniha *Srdce plné krve* (1965). Mezi psychologickou prózou a groteskou oscilovala novela JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Legenda Emöke* (1963) zpracovávající motiv nenaplněné lásky a konfrontující přizemnost všednosti s nadosobním mýtem.

Milan Kundera
Jako autor prózy se svou první knihou povídek *Směšné lásky* (1963) prezentoval básník MILAN KUNDERA. Východiskem trojice povídek se stala hra jako způsob lidského jednání i výkladu světa. Kunderovi intelektuální protagonisté se uchylují k životním a milostným hrám s nadějí, že tím lze nalézt sféru svobody individua ve světě politické disciplíny a společenských mechanismů, nejednou se však jejich hra obrací proti nim samotným a oni se stávají její obětí. Fenomén hry se promítl i do pojetí postavy vypravěče-demiurga, který se vyprávěním příběhu dobře baví a komentuje jej.

Tyto rodící se rysy Kunderova stylu ještě zesílily v *Druhém a Třetím sešitu směšných lásek* (1965, 1968; vše upraveno a vydáno v jednom svazku s tit. *Směšné lásky*, 1970; v definitivní podobě sedmi z původních deseti povídek vydáno v roce 1991). Kundera v nich ještě více akcentoval rovinu mystifikací a her a zároveň se snažil – především v četných vypravěčských reflexích – zvýraznit obecný existenciální rozměr svých stěžejních témat. Patřilo k nim zejména napětí mezi individuem a společností, erotikou a politikou, proměna záměru v jeho protiklad, problém identity osoby a autenticity citu a názoru, působení času a další. Předznamenáním budoucího autorova vývoje se postupně stávala kritika „lyrického věku“ mužů a žen, kteří jsou – tak jako autorova vlastní generace v padesátých letech – na velkém pochodu vpřed za glorifikovanou budoucností.

Jako pokus o ženský protějšek ke Kunderovým Směšným láskám lze vnímat pozdější trojici povídek ZDENY SALIVAROVÉ *Pánská jízda* (1968), jejichž společným tématem je ženská potřeba velké lásky, která nenalézá odpovídajícího partnera.

Inspirace východisky francouzského nového románu byla velmi silná a zasahovala autory pracující s rozmanitými poetikami. Zajímavými příspěvky k české variantě „nového románu“ jsou

prózy Aleny Vostré a Jiřího Frieda. V románu *Vlažná vlna* (1966) se ALENA VOSTRÁ soustředila na průzkum lidské komunikace a banality denního života, ale i drobných mocenských her ukrytých v běžných situacích. Volně propojený sled epizod z několika dní života mladé kadeřnice a jejího maloměstského okolí setrvává v banální rovině všedního dne obyčejných lidí. Jazykové reálie odposlouchaných a do groteskní roviny povýšených dialogů i věcné detaily se osamostatňují, odkazují samy k sobě namísto k předpokládaným (běžným) denotátům a souvislostem.

Do „nižiny“ banality všedního dne situoval protagonistu novely *Abel* (1966) i JIŘÍ FRIED. Podtitul „Pohyby jednoho rána“ vyznačuje minimální časový i prostorový obzor novely; detailně rozvíjený popis konání protagonisty, úspěšného malíře, pak plynule přechází v jeho vnitřní monolog, rekapitulaci vlastního života, jíž věvodí – pro Frieda typický – pocit izolovanosti tvůrčího člověka od běhu „přirozeného“ života. Až k neosobnímu tónu Fried tento svůj popisný styl přivedl v novele *Hobby* (1969), zachycující přerůstání netradičního koníčka – ručního opisování tištěných textů – v činnost, která protagonistu příběhu zcela pohltí, propůjčí mu neproblematizovaný smysl života a postupně nabývá i uměleckých a tvůrčích kontur. Metaforický rozměr příběhu (opisovačství jako hyperbolizace grafomanství, izolovanost od života a jistá umělost takového životního smyslu) mříí až k touze opisovače po vyvázání znaku z nutnosti nést význam, po čisté estetizaci lidské činnosti; jednou z možných odpovědí na otázku samoúčelnosti tvorby se stává sama uhrančivá autonomie sémantického gesta, uzavřenost, svébytnost tematické a stylistické výstavby novely.

Inspirace
francouzským
„novým
románem“

Jiří
Fried

RÚZNORODOST PROZAICKÝCH EXPERIMENTŮ

Součástí vlivu nového románu bylo i objevení možnosti literárního a jazykového experimentu, tedy nových, náročnějších způsobů stylizace a kompozice textu, při kterých na sebe maximální pozornost poutá sám způsob sdělování, často s cílem vyprovokovat čtenáře

k větší tvořivé aktivitě. Způsob sdělování tak často může připoutat větší pozornost než sdělení samotné. Prozaické experimenty přitom nabývaly velmi rozličných podob. Jako experiment tak byla v šedesátých letech přijímána i tvorba Bohumila Hrabala a Vladimíra Párala.

Prózy BOHUMILA HRABALA svým vznikem odkazovaly až k přelomu čtyřicátých a padesátých let a na vydání musely dlouho čekat. Prvním veřejnějším Hrabalovým vystoupením byly příspěvky ve strojopisném almanachu *Život je všude* (smz. 1956; 2005), sestaveném Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem, který obsahoval i pět Hrabalových próz; dvě z nich téhož roku vyšly pod titulem *Hovory lidí* jako bibliofilie. Na sklonku padesátých let Hrabal připravil knihu povídek *Skřivánek na nitě*, ale vydání bylo ve stránkových korekturách zastaveno. I přes tuto historii a genetickou vazbu k literární situaci předchozího desetiletí Hrabalovy prózy v okamžiku svého vystoupení z ineditní sféry velmi snadno zapadly do kontextu české literatury šedesátých let. Bezprostředně za sebou vydané knihy *Perlička na dně* (1963; rozšíř. 1964), *Pábitelé* (1964; rozšíř. 1964), *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964), *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965), *Ostře sledované vlaky* (1965; zfilmováno v roce 1966 v režii Jiřího Menzla, oceněno Oscarem za rok 1967) a *Morytáty a legendy* (1968) založily obraz Hrabala jako spisovatele, který byl zprvu kritikou velmi diskutován, zanedlouho však začal být vnímán jako jedna z nejvýraznějších osobností české prózy druhé poloviny dvacátého století.

Příčiny splynutí Hrabalovy tvorby s dobovou atmosférou ležely jak v euforickém prožívání mnohotvárnosti přítomného bytí, tak i v propojení tematické provokativnosti s lyrikou a s okouzlením kontrastními projevy života. Symbolem hrabalovské poetiky se staly postavy „pábitelů“, které byly součástí autorovy snahy hyperbolizovat a oslavit schopnost plného prožívání „zázraků“ každodennosti. Hrabalovi vypravěči, ale i jeho postavy si uvědomují automatizaci života a jeho tragickou podstatu, nicméně se jí brání pomocí řeči a stylizovaného zrcadla vyprávění, jež vytváří svěbytné bájně anekdotické a imaginativní modely světa, který lze ovládat. Podstatnou součástí autorovy poetiky je také provokativní stírání hierarchie mezi vysokým a nízkým, zažitým a vysněným, odporným a krásným, minulým a současným. Tak je tomu zejména v experimentální novele *Taneční*

hodiny pro starší a pokročilé, stylizované jako syrový záznam jedině souvislé a neukončené věty: souvislého proudu radosti z vyprávění, kterou si dopřává stárnoucího muž, strýc Pepin.

VLADIMÍR PÁRAL upoutal pozornost prózou *Veletrh splněných přání* (1964), která byla první částí Páralovy „černé pentalogie“, již spojovalo autorovo vytrvalé soustředění na problém každodennosti, na jedno pracovní a regionální prostředí (severočeský chemický průmysl) a jeden sociologický typ postavy (mladý inženýr). Další části této pentalogie tvořily prózy *Soukromá vichřice* (1966), *Katapult* (1967), *Milenci a vrazi* (1969) a *Profesionální žena* (1971). Adekvátní výrazové prostředky pro vyjádření střetu mezi každodenností a sférou nedosažitelných ideálů, snů a seberealizace individua, ústředního tématu Páralových próz, autor našel v „panelové“ výstavbě textu, která zpočátku prokazovala silnou inspiraci experimentálními vypravěčskými technikami. Opakováním, variováním a permutacemi jednotlivých motivů, situací, postav, dialogů, sloganů i celých textových segmentů budoval iluzivní a současně groteskně stereotypní obraz každodennosti, jíž dominuje opakovatelnost a vzájemná zaměnitelnost všech základních životních úkonů. Technický a zároveň emocionálně velmi vypjatý charakter Páralova jazyka se promítl do dynamické stavby věty s důrazem na substantiva a s častým vypouštěním sloves. Vřazení moderních komunikačních kódů, jako je inzerát a výrobně-správní jazyk, připomíná konvenčnost lidských ideálů a rozpad intimnosti vztahů, řeč čísel a technického popisu jednotlivost a nesvobodnost existence.

K experimentům se v roce 1966 počítalo také opožděné vydání prózy JOSEFA JEDLIČKY *Kde život náš je v půli se svou pouťí*, která byla napsána již v polovině předchozího desetiletí.

Nejsvrchovanějším výrazem vůle k literárnímu a jazykovému experimentu určenému jen čtenáři, který je ochoten s prózou a jejím autorem projít intelektuální cestou nesnadného hledání smyslu, byly knihy VĚRY LINHARTOVÉ, autorky svěbytného literárního světa, jenž je vystavěn z řeči a který je současně jejím obrazem. Její prózy lze tak číst nejen jako permanentně zpochybňující průzkum skutečnosti, zamítavý ke všem danostem, jistotám a hotovým faktům, ale též jako postupné zkoumání a ověřování možností literární komunikace a hranic literárního sdělování, a to rozbíjením všech

Vladimír
PáralVěra
Linhartová

konvencí a principů narativních, stylistických, syntaktických a na konec i gramatických.

Základ česky psaného díla Věry Linhartové vznikl od konce padesátých let, od roku 1964 publikovala pět prozaických knih: *Meziprůzkum nejbliž uplynulého* (1964), *Prostor k rozlišení* (1964), *Rozprava o zdviži* (1965), *Přestořeč* (1966) a *Dům daleko* (1968). Linhartová psala v šedesátých letech ovšem i poezii, je autorkou tří básnických cyklů: *Nastolení krále* vyšlo v roce 1965 jako bibliofilie, *Dům pro mé lásky* byl takřka celý publikován v časopise *Tvář* (1968, č. 2), *Ianus tří tváří* vyšel ve sborníku *Podoby II* (1969). Autorizované souborné knižní vydání vyšlo pod názvem poslední sbírky až v roce 1993.

První texty Linhartové mají ještě konstrukční oporu v ději, či spíše dění – převažuje racionální a neemotivní deskripce vnitřních stavů a uvažování postavy, která zpravidla velmi pasivně a odevzdaně přijímá svůj osud. Texty tak připomínají expozice, jimiž si autorka připravuje půdu pro příběh a zápletku, které však nakonec čtenáři upře. Záhy začíná Linhartová rozbíjet i pouze naznačenou příběhovou linii vyprávění; do jejích textů vstupuje velmi specifický vyprávěcí subjekt, skrytý za první osobu plurálu a později i první osobu singuláru maskulina, řidčeji i feminina, který narušuje iluzivnost vyprávění, upozorňuje na jeho stvořenost, relativizuje a problematizuje pravdivost líčení událostí a je velmi manipulativní vůči čtenáři: ironicky komentuje jeho očekávání vytvořená na základě zkušenosti s jinými texty a odmítá se jim podřizovat. Příběhové pasáže se stále více posouvají do role ilustrací pasáží úvahových a později se zcela vytrácejí, či přesněji mizí ostrá hranice mezi těmito dvěma polohami vyprávění. Zpochybňovány jsou časové a prostorové vztahy, nelze se spolehnout na znakovost jména postavy, nespolehlivá je sama identita postav i vypravěče (na různých místech vyžaduje, aby si jej čtenář představil pouze abstraktně, např. jako světelný kužel či kouli ze slonoviny). V posledních povídkách *Meziprůzkumu nejbliž uplynulého* a zejména v textech zařazených do souboru *Dům daleko* je pak čtenář ponechán sám sobě a své imaginaci, díky níž se orientuje v jednom nerozlišeném, do sebe se zavíjejícím proudu řeči.

Cestu rozbíjení stylistického a syntaktického úzu zvolil také MARTIN FRIŠ ve své jediné knize *Svědectví o deštivém odpoledni ztráveném v čekání* (1968). Její text je jediným úvahovým proudem, jenž

rezignuje na vytváření uspořádaného fiktivního světa a asociativně zaznamenává tok myšlenek tak, jak se mluvčímu rozbíhají nad knihou během jednoho dlouhého odpoledne. Intelektuálně náročná experimentální próza, mající výrazně intertextový charakter, nacházela v šedesátých letech další modifikace, jež představují knihy R10 PREISNERA (*Kapiláry*, 1968), BOHUMILA NUSKY (*Hledání uzlu*, 1967) nebo PETRA PUJMANA (*Jeronym na pouti*, 1968; *Prevít a zvířátka*, 1969).

Autoři dalších experimentálních próz

POETIKA ABSURDITY

Jedním z emblémů české kultury šedesátých let (a nejen jí) bylo objevování poetiky absurdity, která souvisela se zvýšeným zájmem o problematiku odcizení individua v groteskním světě zmechanizovaných vztahů. V české literatuře byl tento zájem posilován narůstajícími pochybami o smyslu společenského režimu, jenž nebyl s to dodržet své sliby, ale i kulturní tradici, reprezentovanou především dílem Jaroslava Haška.

Při hledání geneze groteskní a absurdní prózy se lze vrátit do konce padesátých let, kdy se specifickým žánrovým typem, jenž přinášel texty hyperbolizující konkrétní situace a s hravou logikou neúprosně domýšlel realitu až ke groteskním závěrům, stala forma pohádky pro dospělé. Je to žánr, který představuje přehledný svět základních hodnot, otevírá prostor pro volnou imaginaci a okouzlení životem, ale také možnost vyjádřit se ve zdánlivě nezávazné symbolicko-alegorické rovině.

K projevům tohoto žánru patřila dvojice moderních pohádek LUDVÍKA AŠKENAZYHO z knihy *Ukradený měsíc* z roku 1956 a zejména jeho rozsáhlý pohádkový román *Putování za švestkovou vůni* (1959). KAREL MICHAL v knížce *Bubáci pro všední den* (1961) narušil pravidla klasických pohádek tím, že pohádkové bytosti a předměty konfrontoval s přízemní realitou běžného každodenního života v socialistické společnosti, pro kterou je nadpřirozeno nepřijatelné. Jediným sebezáchovným řešením pro postavy, které se s ním setkají, je tak zapřít vše, co se „normalitě“ vymyká. MILOŠ MACOUREK v knihách

Inspirace moderní pohádkou

povídek, pohádek a bajek *Živočichopis* (1962), *Žirafa nebo tulipán?* (1964), *Jakub a dvě stě dědečků* (1963) či *Mravenečník v početnici* (1966) s fantazií lehkostí kombinoval absurdní humor, nadsázku a jazykové hry. Jeho odsudky obecných charakterových zlovyků moderního člověka s sebou nesly i přiměřené množství didaktického moralizování.

Ivan
Vyskočil

Smyslem pro fantastickou hyperbolu, absurdní humor a jazykovou hru měl v první polovině šedesátých let k Macourkovi velmi blízko IVAN VYSKOČIL. Soubory Vyskočilových próz soustředily texty, které vznikaly od konce padesátých let, od jeho vystupování s Jiřím Suchým ve vinárně Reduta, tedy jako součást autorových více či méně improvizovaných vystoupení před publikem. Vyskočil se světa zmocňuje skrze hru, která je výrazem hledajícího intelektu. Spojujícím rysem jeho textů a divadelních inscenací je tak neustálé tázání po lidské identitě a hledání vhodných forem, jak do tohoto tázání vtáhnout čtenáře či diváka. Jestliže soubor *Vždyt přece lézat je snadné* (1963) je souborem krátkých ucelených humoristických i filozofických povídek, v souboru *Kosti* (1966) se jednotlivé Vyskočilovy texty již stávají součástí komponovaného celku. V knize *Malé hry, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená Maléry* (1967) jsou pak propojeny autorským komentářem vysvětlujícím okolnosti vzniku, záměr a limity jednotlivých „her“. Autor se tak pohybuje na pomezí prózy a dramatu a nezakrývá, že jeho texty jsou podkladem k uvolněné improvizaci. Důrazem na aktivitu adresáta a na práci s jazykovou a tvarovou stránkou textu tu vstupují do experimentální linie obou druhů.

Míšení skutečného s fantaskním, reálného s ireálným Vyskočilovi umožnilo pojmenovávat svět prostřednictvím groteskních zkratk, které s ironickou racionalitou demaskují absurditu mnoha společenských, existenčních a myšlenkových stereotypů. Jakkoli u něj lze často najít společensky aktuální témata a narážky na různé časové i obecnější společenské nešvary, nejde o prvoplánovou satiru; auto- rovi se daří udržet rovnováhu mezi humornou lehkostí a přesahem do obecnější výpovědní roviny. Jeden z klíčových prvků poznání i manipulace s jedincem Vyskočil vidí v jazyce, v jeho schopnosti pojmenovávat podstatné, ale také verbalizací libovolně zkreslovat skutečnost. Vyskočilův situační, absurdní, mnohdy až černý humor

proto často staví na jazykové doslovnosti, důslednosti a hyperbole. Vyskočil se neustále vrací také k napětí či nesouladu mezi realitou a jejím pojmenováním.

S proudem literatury absurdity souvisí také objevování Franze Kafky. Kafkovo dílo a jeho poetika nově vstupovaly do kontextu, který byl tomuto konceptu literatury velmi nakloněn. Nejinspirativnější se českým prozaikům jevila Kafkova próza *Proces*, přinášející modelovou situaci soudu bez zřejmého provinění. Tuto situaci lze najít například u EMANUELA MANDLERA ve sbírce kratších textů *Atrakce* (1966, nejvýrazněji ve fragmentu novely Čj. 17 309 Lékař). Silnému kafkovskému vlivu neunikl ani KAREL EICHLER v řadě textů své prvotiny *Antipašije* (1966). O inovativní přístup ke kafkovské látce se pokusil JAROSLAV PUTÍK. V titulní povídce souboru *Pozvání k soudu* (1964) posouvá kafkovskou situaci od vyslovení existenciální bezmoci k úvaze o tom, jak se byrokratickému obtěžování bránit: jeho obviněný od počátku promýšlí, jak ze situace ven, hledá a nakonec nachází cestu, jak s byrokratickým aparátem jednat – i když spíše než o řešení se jedná o odklad problému.

Poněkud abstraktněji lze Kafkův vliv vnímat na sklonku desetiletí v podobě pocitu ohrožení, vykořeněnosti a dezorientace v situaci, jejíž pravidla hlavní hrdina příběhu nezná, snaží se je však empiricky rekonstruovat, aby se mohl zachovat adekvátním způsobem. Tak je tomu například v některých textech povídkového triptychu JIŘÍHO NAVRÁTILA *Spálená stráž* (1969), v próze VĚRY SLÁDKOVÉ *Klec* (1969) nebo ve dvou „kafkovských“ prázách IVANA KLÍMY vydaných pod společným názvem *Lod'jménem Naděje* (1969). Tématem Klímových textů je manipulace mocí a možnosti svobodného jednání jedince konfrontovaného s mechanismem moci. Oba příběhy vyznívají pesimisticky, až skepticky: bez ohledu na to, zda jde o společenskou mocenskou strukturu nebo o faktickou fyzickou moc nad skupinou konkrétních jedinců, je mechanismus moci absurdní ve své nevypočitatelnosti a z postavení ovládaného jedince nenarušitelný.

Objevování
Franze
KafkyTéma
vykořenění,
dezorientace
a ohrožení

EXISTENCIÁLNÍ A NADČASOVÉ POJETÍ
VÁLEČNÉHO TÉMATULadislav
Fuks

Pocit absurdity našel svůj výraz rovněž v díle LADISLAVA FUKSE, jenž jej ve svém psaní zprvu propojil s tématem války a promítl do reflexe židovského osudu. V kontextu šedesátých let Fuksovi náleželo místo trochu „podivného cizince“, autora, jehož dílo tvoří do sebe uzavřený svět, kam skutečnost proniká zvláštním způsobem: je filtrována subjektivně vyhraněným pohledem, který ji transformuje do proměnlivých snových obrazů vystupujících z paměti a podvědomí.

Jeho knižní debut, román *Pan Theodor Mundstock* (1963), tematicky a motivicky navazuje na Weilův román *Život s hvězdou*. Jde o tragikomický, až absurdní příběh o osamělém Židovi, kterého psychicky ochromuje nebezpečí blížícího se transportu. Vyprávění tu velmi věrohodně evokuje psychologii hrdiny, jenž za těchto podmínek těžko zvládá svou každodenní existenci, ať již doma, nebo na návštěvách. Prostřednictvím reflexí, vzpomínek, jeho samomluvy i reálných a pomyslných rozhovorů podává útržkovité průhledy do tápajícího vědomí. Příznačná je mlhavost, náznakovost a nejasnost všeho řečeného, neustálé znejišťování scén, detailů i slov, jež tak mohou nabývat různých významů. Relativní rovnováhu hrdina nachází teprve v okamžiku, kdy si uvědomí nutnost osudu aktivně vzdorovat a začne se psychicky připravovat na něco, o čem má jen velmi matné představy. Nacvičí si řadu postupů, které mu mají umožnit přežít – groteskní pointou psychologicky precizně vykresleného příběhu ovšem je, že jeden z nich se posléze stane bezprostřední příčinou jeho smrti.

Realita počátku okupace, atmosféra nacistického zla a násilí je hlavním námětem také prozaického cyklu *Mí černovlasí bratři* (1964, dokončeno roku 1958) a široce pojaté prózy *Variace pro temnou strunu* (1966). Román, situovaný do let 1937–39, je monotematickou výpovědí o strachu a hrůze, ležících na lidském údělu, o obavách z něčeho dosud neurčitěho a neznámého, co ohrožuje život jedince i celých společenství. Realita tu defiluje nikoli jako sled historických událostí, ale tak, jak rezonuje v pocitech a zážitcích chlapeckého vypravěče, vnímána jeho vnitřním zrakem. V chlapcově optice se skutečnost

prolíná s přeludy, tajemnými přízraky, s evokací panoptikální atmosféry domova, plného bizarnosti, chladu a vzájemného odcizení.

Groteskní absurdita, jež je organickou složkou románu *Variace pro temnou strunu*, se v následující próze *Spalovač mrtvol* (1967; zfilmováno 1968, rež. Juraj Herz) stává stavebním principem, nadřazeným logice děje i postav, především postavy ústřední. Na rozdíl od Pana Theodora Mundstocka je tu motiv spasitelství obrácen naruby, autor vypráví příběh morálně narušeného člověka, jemuž nacismus přináší možnost kariérního růstu a podporuje jeho duševní poruchu; pod jejím vlivem se nacistická ideologie prorůstá s hrdinovou celoživotní fascinací smrtí a činí z něj postupně všehoschopnou zrůdu přesvědčenou o svém poslání definitivně zbavit svět utrpení. Román má pečlivě propracovanou kompozici a pracuje s návratnými motivy, které zesilují hororovou atmosféru vyprávění. Fuksovu fascinaci tématem židovství pak uzavírá povídkový soubor *Smrt morčete* (1969, zahrnuje i starší povídky, první z roku 1953). Nejrozsáhlejší povídka souboru nazvaná *Cesta do zaslíbené země* je osobitou paralelou k biblickému příběhu o židovském útěku z Egypta do země zaslíbené.

Do roviny existenciální výpovědi téma války, okupace a židovského osudu posunul také LADISLAV GROSMAN v próze *Obchod na korze* (1965), která vznikla přepracováním povídky *Past* paralelně s prací na scénáři ke stejnojmennému filmu režiséru Jána Kadára a Elmaru Kloše (v roce 1966 oceněného Oscarem). Propojilo se v ní napětí mezi empirickým prožitkem a směřováním k obecnější, modelové výpovědi o lidském chování v abnormální situaci tak, jak ji utvářelo každodenní fungování fašistického slovenského státu.

Pro VLADIMÍRA KÖRNERA je válka už od jeho prvních próz fenoménem, který natrvalo poznamenává lidské osudy. Je mu východiskem k průzkumu různých podob odcizení člověka, který vykořeněn historickými zvraty hledá marně zakotvení v životě – ať již není schopen obnovit vztahy přerušené válkou (*Střepiny v trávě*, 1964), nebo vyrovnat se s traumatickým zážitkem mnichovské porážky a selhání (román *Slepé rameno*, 1965), anebo najít sebe sama a zapomnění v milostném citu. Na motivu touhy vymanit se z „poznámenání válkou“ je založena novela *Adelheid* (1967; zfilmováno 1969, rež. František Vlácil). Fabule komorního příběhu je situována do pohraničí v době

Ladislav
GrosmanVladimír
Körner

bezprostředně poválečné a dramaticky rozvíjena (s prvky odhalování záhad a náhlých zvratů) prostřednictvím jediné zápletky: milostného poměru mezi příslušníkem zahraničního odboje a dcerou nacistického zločince. Autor tu využívá prostředků filmové stylizace scény s důrazem na její emocionální i psychologickou výpovědní hodnotu. Tragické vyústění, sebevražda Adelheid a zavržení hrdiny společností, které jeho milostný vztah odmítá, podtrhuje baladické ladění novely. Verdikt nad ním tu ovšem nevnáší nadosobní moc, ale doba se svou historickou podmíněností. Problém viny se však relativizuje a posouvá do obecnější roviny – k otázce možnosti překonat nesmiřitelnost nacionálních antagonismů, nenávist a determinaci aktem lásky nebo milosrdenství.

V Körnerových prózách je patrné oslabení nesmiřitelné hodnotové opozice mezi „námi“ a Němci a souběžně narůstající vnímání této vyhraněné mezilidské situace jako absurdity a existenciální pasti, do které postavy spadnou bez ohledu na to, na které straně fronty stojí. Tuto tendenci, byť ne v tak vyhraněné podobě jako u Körnera, lze pozorovat i v jiných prózách šedesátých let, například v baladické próze *Kočár do Vídně* JANA PROCHÁZKY (1967), která vznikla jako literární adaptace původního scénáře ke stejnojmennému filmu Karla Kachyni z roku 1966.

Jan
Procházka

OSAMOCENÝ JEDINEC V SOUKOLÍ SYSTÉMU

Zhruba v polovině šedesátých let začali klíčoví čeští prozaici od drobnějších analytických žánrů přecházet opět k syntetičtějšímu pohledu na svět kolem sebe i na své vlastní postavení v něm. Do centra jejich zájmu se tak znovu dostaly rozsáhlejší románové útvary schopné vyjádřit traumatickou zkušenost generace, která zažila druhou světovou válku, vytoužený nástup „spravedlivějšího společenského řádu“, ale i následné rozplynutí iluzí o samospasitelnosti komunistických myšlenek. Od pokusů o románové syntézy tak, jak se psaly v předchozím desetiletí, se však tento typ románové prózy lišil zřetelnou proměnou role vypravěče. Namísto vypravěče všev-

Deziluzivní
bilanční
romány

doucího, typického pro předchozí období, nastupuje nespolehlivý subjektivizovaný vypravěč, který odráží nejisté postavení individua ve světě, neboť je schopen vnímat a hodnotit jen nepatrnou část složitě sítě dějů a vztahů, do níž je zapleten. Tématem jejich vyprávění se přitom stávala problematika svobody, viny a trestu, ale také napětí mezi skutečností a iluzí. Proti patosu kolektivismu byla postavena lidská osamocení: autoři ve stopách existencialismu zkoumali lidskou identitu v běžných i mezních situacích. Individuum tak přestávalo být vnímáno jako determinovaný sociální typ a měnilo se v jedince schopného volby a vnitřní svobody.

Nejvýraznější linii uvnitř takto orientované prózy představovaly bilanční romány zachycující proměny individua v proudu času, respektive pód tlakem společenských mechanismů, a hledající míru spoluúčasti člověka na jejich vzniku a fungování. Za jejich předznamenání lze považovat osobitou lyrickou prózu FRANTIŠKA HRUBÍNA *Zlatá reneta* (1964): prozaický výraz základních existenciálních otázek, které si autor již položil v jiných literárních druzích (zejména v poemě *Romance pro křídlovku*). Příběh o návratu stárnoucího muže do krajiny dětství a jeho marné touze vrátit čas i ztracenou lásku a napravit životní omyly se rozrůstá do víru lyrické obraznosti, podané technikou filmového střihu a tříšticí jakoukoliv iluzí trvání či utkvění v okamžiku. Text, který spojuje avantgardní výboje i realistickou tradici, vypovídá o rozkladu jednoty prastarého vesnického světa i o snaze vypravěče prostřednictvím lyrického gesta zadržet spád života v moderním světě.

František
Hrubín

Ústředním tónem próz JAROSLAVA PUTÍKA je jemná ironie a smysl pro paradox. Ve *Smrtné neděli* (1967), psychologickém románu s lyrizovanými pasážemi, Putík kombinoval aktuální společenskou problematiku s existenciálními motivy a postupy. Hrdinou příběhu je vypravěč v ich-formě, který racionálně analyzuje svůj vlastní příběh a rodící se milostný vztah a spřádá děje a události do kauzálně přehledného a zdánlivě logického obrazu. V konfrontaci s příběhy jiných protagonistů se však postupně ukáže, že tato logika je jen klamným důsledkem jeho přeceňování vlastního úsudku a utváří pseudorealitu. V literárně komplikovanější podobě se otázka, zda totožnost, opravdovost lidského života spočívá ve schopnosti zůstat věrný svému přesvědčení, nebo je permanentně proměňovat

Jaroslav
Putík

v souvislosti s proměnami společnosti, objevuje v Putíkově románu *Brána blažených* (1969).

Milan Kundera
Kundera

Klíčovou, čtenáři i kritikou široce reflektovanou bilanční prózou šedesátých let se v roce 1967 stal *Žert* MILANA KUNDERY. Tato románová prvotina vyrostla z kontextu autorových povídek, liší se však od nich víceperspektivností, s níž Kundera kriticky reflektuje minulost i přítomnost. Osu knihy utváří rekonstrukce několika „směšných lásek“ tak, jak je nahlízejí čtyři – osudy i postoji odlišní – vypravěči. Ústřední postava příběhu, k níž všechny tyto výpovědi směřují a vůči níž se vymezují, je ovšem jediná. Ludvík Jahn je muž, který se po letech vrací do rodného slováckého města s cílem svést manželku člověka, kterého považuje za hlavního strůjce toho, že byl na počátku padesátých let odtržen „od volantu dějin“, vyloučen ze studií a jako voják Pomocných technických praporů (PTP) přinucen pracovat v dolech. Pokus o pomstu však přináší jen rozčarování: Jahn zjišťuje, že vše je jinak. Zatímco on zůstal zaklíněn do okamžiku ublížení a křivdy, společnost se proměnila natolik, že nejenom sama křivda se stala vzdálenou a vlastně nedůležitou, ale i Ludvíkova pomsta se – v groteskním kontextu světa zbaveného bývalých iluzí o cestě společnosti vpřed – ukázala jako pouhý trapný a zraňující žert, postihující nakonec v první řadě svého původce. Ludvíkovy iluze se rozpadají pod nárazy cizích verzí skutečnosti a on si uvědomuje, že všichni jsou jen obětí nadosobních žertů fatálních a neovladatelných dějin.

Kundera ve svém románu směřoval od atraktivní společenské kritiky nedávné budovatelské minulosti až k existenciálnímu pohledu na postavení individua. Dobovou produkci ovšem nepřekračoval ani tak tématem, jako spíše osobitým způsobem vyprávění. Účelné střídání vypravěčů, práce s návratnými tématy a motivy, výrazný podíl esejistických a úvahových prvků, to vše působilo nově a překvapivě. Žert se tak stal nejen významným vykročením autora za románovou formou, jejíž čtenářská působivost je spoluutvářena promyšlenou kompozicí a významovou výstavbou, ale také dílem, jež založilo Kunderovu proslulost ve Francii a posléze i v dalších zemích světa.

Problém vztahu ke komunistickým ideálům, ke kolektivismu a k právu člověka na vlastní individualitu, jakož i vyrovnávání se s padesátými lety a hledání míry viny a spoluviny za ně, spojovaly Žert s prózou LUDVÍKA VACULÍKA *Sekyra* (1966). Vaculíkův vypravěč

se sice od Kunderova hrdiny zřetelně liší svou autobiografičností, nicméně i on se nachází v okamžiku návratu a tápavého shledávání reálných obrysů světa a své skutečné totožnosti. Vaculíkův románový svět je propojen s rodným Valašskem, jeho přírodou, tradicí a kulturní pamětí. Hlavní příčinu svého selhání proto vypravěč vidí v rozchodu s tímto řádem přirozeného způsobu bytí a východisko, cestu k nalezení nové životní možnosti, pak jediné v návratu k němu. Pozitivní životní ideál by měl být podle Vaculíka založen především na vědomí domova a vědomí rodu. Toto se promítá i do Vaculíkova způsobu vyprávění, funkčně využívajícího rozmanitých jazykových rovin, včetně dialektu, jakož i změn rytmu toku promluvy a děje. Specifická je pak především autorova významová práce s časem: základním modem vyprávění je tu sice přítomnost, je to ale přítomnost vypravěče a vyprávění v různých obdobích jeho života, temporální perspektiva se tak mnohdy přeměňuje několikrát i v rámci jediné věty.

Možnost sebezpytně založené osobní bilance oslovila na sklonku šedesátých let i příslušníka mladší prozaické generace KAROLA SIDONA. Dvojici jeho próz *Sen o mém otci* (1968) a *Sen o mně* (1970) charakterizuje neskrývaná autobiografičnost a snaha o sestup do hlubinných vrstev paměti. *Sen o mém otci* je evokací dětství v rodině s nevlastním otcem a tyranskou matkou, podanou z dvojí perspektivy, tj. dětské přimosti a pozdější reflexe dospělého. *Sen o mně* navazuje na první novelu popisem dětských útěků z domova a analýzou prožitků mládí a zejména drásavé manželské krize protagonisty. Spojující linií obou novel je pak hledání vlastní osobnosti.

PRÓZA S TÉMATEM VĚZENÍ, TRESTNÝCH TÁBORŮ A VOJNY

Motivem vojenské služby u PTP se Kundera v Žertu zapojil do té linie české prózy šedesátých let, která se snažila ukazovat odvrácenou a dosud zcela tabuizovanou tvář socialistické společnosti: prostředí

Ludvík
Vaculík

Karol
Sidon

tretných táborů a komunistických věznic padesátých let. Prózy s těmito motivy přirozeně vznikaly již v předchozím desetiletí, vydávat se však mohly, v neustálém konfliktu s cenzurními zábranami, až od roku 1963, kdy bylo možné začít poukazovat i na to, že obdobné knihy vycházejí v Sovětském svazu. Vzorem a argumentem se stal zejména Alexandr Solženicyn a jeho novela *Jeden den Ivana Děnišoviče* (překlad 1963).

Základním gestem takovýchto próz je vykreslení abnormální lidské situace, pocitů individua, které se proti své vůli ocitlo „uvnitř“ a vymezuje se vůči okolnímu světu. Převládalo přitom realistické zpracování látky opírající se o osobní zkušenost a usilující o její psychologizaci a převedení do obecnější morální polohy. Jako specifické svědectví o režimním útlaku byly takovéto texty vnímány coby výrazné politikum, které přitahovalo čtenáře i kritiku.

První vydanou prózou, která motivicky čerpala z autorovy osobní zkušenosti politického vězně, byl román *Pravděpodobná tvář* JIŘÍHO MUCHY (1963). Jeho ústředním tématem je vnitřní osamělost protagonisty-novináře, kterého obvinění z velezrady přinutí k sebezpytování a k hledání skutečné – či alespoň pravděpodobné – podoby svého já. Cesta za sebezpoznáním utváří dějovou a ideovou osu také v následujících Muchových prózách *Studené slunce* (1968) a *Marieta v noci* (1969). První z nich je stylizována jako deník vězně odsouzeného k nucené práci v dole, tedy jako text vznikající za situace, kdy se jeho psaní hrdinovi stává jedinou možností přežití a příležitostí k redefinování sebe sama. V druhé próze se impulzem k sebezpytování, přemítání o životě, světě, svobodě a nutnosti stává fatální izolace trestance, jenž přežívá v uhelném závalu.

K Solženicynovu věcnému záznamu vězeňské reality, ale i k jeho důrazu na morální rozměr mezních situací mají blíže autobiograficky inspirované prózy KARLA PECKY z povídkových knih *Úniky* (1966) a *Na co umírají muži* (1968). Peckův román *Horečka* (1967) pak vypráví příběh vězně, jenž svým mlčením kryje útěk přítele: rozhodnutí nespolupracovat za žádných okolností s vězniteli a vyšetřovateli je totiž pro něj základním morálním imperativem, a to i za cenu sebeobětování. Román *Veliký slunovrat* (1968) zpracovává problematiku návratu vězně do „všedního života“ za podmínek, kdy si své vězení nese s sebou: uvědomuje si svou vykořeněnost a současně i to, že

není nikdo, koho by mohl za svůj zničený život obžalovat. Nedospívá tak ke katarzi, ale jen k setrvání v trýznivé samotě.

Prozaikem, v jehož tvorbě se odrážejí zkušenosti dokonce z dvojího uvěznění, byl JAN BENEŠ. Práce s tímto tématem však povětšinou mohl vydat až po své emigraci v roce 1969. Patří k nim sbírka povídek *Na místě* (Toronto 1972) či novela *Druhý dech* (Curych 1974). Benešova povídková prvotina *Do vrbů jako když střelí* z roku 1963 ovšem ukazuje také na blízkost tematiky vězení a povinné vojenské služby.

Prožitek vojny jako násilí vůči jedinci, který proti své vůli musí vykonávat nesmyslné činnosti v armádě, s níž se nemůže identifikovat, se stalo impulzem ke vzniku prózy JOSEFA ŠKVORECKÉHO *Tankový prapor*. Těžiště novely zachycující poslední půlrok vojenské služby autorova alter ega Danny Smiřického leží v satiricky výsměšném pohledu na praktické fungování komunistické armády. Text knihy vznikl již v padesátých letech, na sklonku let šedesátých byl zčásti publikován časopisecky, nicméně výroba knižního vydání byla v roce 1969 zastavena. Autor si jej tedy vydal sám, již v emigraci v Torontu v roce 1971 (uprav. 1998).

Veselé historky z kruté vojny, hovorová čeština a vulgarismy charakterizují také čtenářsky velmi oblíbenou prózu MILOSLAVA ŠVANDRLÍKA *Černí baroni aneb Válčili jsme za Čepičky* (1969), vykreslující satiricko-humoristickým způsobem službu u pomocných technických praporů, ke kterým byli odváděni lidé považovaní za třídní nepřátele. Švandrlík ovšem s látkou zacházel bez větších uměleckých ambicí a v poloze chlapáckých vzpomínek na vojnu.

HISTORICKÁ PODOBENSTVÍ

Přelom padesátých a šedesátých let znamenal výrazný publikační boom historické prózy, který byl doprovázen také její konvencionalizací. Nicméně ta její část, která byla projevem výraznějších společenských ambicí autorů, se stala součástí narůstajícího zájmu o jedince a jeho konkrétní příběh. Nové pojetí vztahu mezi jedincem a dějinami, kladoucí důraz na jejich prožívání, nejlépe realizoval

Jan
BenešJosef
ŠkvoreckýMiloslav
Švandrlík

Jiří

Mucha

Karel

Pecka

VLADIMÍR NEFF v populární pentalogii z 19. století (*Sňatky z rozumu*, 1957; *Císařské fialky*, 1958; *Zlá krev*, 1959; *Veselá vdova*, 1961; *Královský vozataj*, 1963).

Téma zvůle, nátlaku a svědomí jedince
Na pozadí proměňujícího se vztahu mezi člověkem a společností lze číst i ty historické prózy, které přicházely s tematikou zvůle moci a hrdinovy věrnosti sobě samému. Autory totiž stále více zajímaly postavy, které jsou vystaveny silnému nátlaku mocných, musí tudíž v extrémních charakterových zkouškách bránit integritu své osobnosti a svého svědomí. Příkladem takto orientované prózy může být jak *Kladivo na čarodějnice* (1963), román VÁCLAVA KAPLICKÉHO o čarodějnických procesech ve Velkých Losinách a Šumperku (k jehož čtenářské popularitě přispěl i filmový přepis Otakara Vávry z roku 1969), ale také román JOSEFA TOMANA *Po nás potopa* (1963), situovaný do Říma v dobách Tiberiových.

Prózy dějinné skepse
V druhé polovině šedesátých let historický žánr sice kvantitativně ustupuje zájmu o současnost, nicméně ta díla, která vyšla, výrazně zasáhla do literárního kontextu. Snaha vyprávět příběhy o obecném rozměru lidského hledání, bloudění a tázání přitom již téměř vytěsnila přímou polemiku s třídní koncepcí dějin; společenské okolnosti sice nadále formovaly kontury syžetu a dávaly příběhu konkrétně historické zabarvení, ale to, čím se protagonisté trápí, je lidská zkušenost s dějinami, s jejich nevypočitatelností, paradoxností a slepým během, který nedbá na individuální přání. Určujícím momentem této historické prózy tak byla hluboká skepse vůči dějinám, vyrůstající z rozčarování z revoluce, z pochyb o kvalitách vůdců a také z pochyb o všemoci lidské vůle. Skepse se obracela i vůči samotné poznatelnosti dějin, vůči těm, kteří o nich píší, a vůči jejich iluzím o síle lidského rozumu a o účinnosti literatury. Základní syžet proto často získával charakter bludného kruhu: postavy jako by na konci příběhů opět stály na počátku, jen zbaveny svých iluzí.

Subjektivní perspektiva, ironie a relativita v historické próze
Konstitutivním rysem většiny próz byla ironie: vypravěč se prezentuje jako mluvčí, který si uvědomuje rozestup mezi dějinnou realitou a vlastní konstrukcí vyprávění. Prozaici již nechtěli předkládat jedinou závaznou „pravdu dějin“, uvědomovali si relativitu věcí a historických událostí i jejich autorské interpretace. Obdobně jako u prózy se současnou tematikou došla proto v jednotlivých historických prázách širokého uplatnění ich-forma a subjektivní perspektiva,

umožňující případně i konfrontaci individuálních optik. Cílem bylo pojmenovat složitost lidského bytí v dějinách, přičemž důraz na individuální lidskou zkušenost umožnil tematizovat naléhavé paralely mezi historií a současností.

Předělem ve vývoji historické prózy šedesátých let se stalo vydání novely KARLA MICHALA *Čest a sláva* (1966), která obrátila naruby představu člověka jako uvědomělého tvůrce dějin a bojovníka za lidský pokrok. Navzdory ironickému titulu totiž tato próza nepřinesla obraz velké historie, slávy a hrdinských skutků: vše, co se v ní děje, odehrává se na samé periférii dějin třicetileté války. Ostří Michalovy prózy se obrací především proti národním mýtům. Vůdčím principem tu je satirický paradox, slavné dějiny jsou nahrazeny fraškou, velké skutky jsou karikovány, věrnost a odvaha mají přidech hlouposti, rytířství se mění v nikomu nepotřebnou posedlost a vše je potřísněno zlomyslností dějin.

Na tradici apokryfní prózy navázal první román dramatika OLDŘICHA DAŇKA *Král utíká z boje* (1967), v němž jsou události rané lucemburské doby východiskem pro vykreslení relativismu idejí a morálních postojů. Postavy jsou pojaty jako současníci, mluví a myslí tak, jako by prošly zkouškami historie dvacátého století. Král Jan, jenž se ujal vlády s vírou ve spravedlnost, tu dospívá k poznání, že svrchovaná moc je s ideály neslučitelná, pravda může být smrtelně nebezpečná a vladař musí umět spolupracovat i s nepřáteli a zrádci. Přistupuje na to, že úspěšná vláda se nevyhne nejen pragmatickým a oportunistickým rozhodnutím, ale ani přetvářce a lsti.

První historický román básníka JIŘÍHO ŠOTOLY *Tovaryšstvo Ježíšovo* (1969) přenesl váhu výpovědi o dějinách do sféry psychologie postav. Tematika pobělohorské rekatolizace je v románu proměněna v niterný svár, který prožívá dvojice protagonistů: jezuita, který má za úkol vybojovat vítězství katolické církve na košumberském panství, a hraběnka, která rekatolizačnímu tlaku zprvu vzdoruje, posléze však podléhá. Vztah pátera Hada a hraběnky je nejen vztahem lidí dvou rozdílných společenských determinací a ideálů, ale i vztahem dvou bytostí, které sblížuje jejich rozpolcenost i vzájemná závislost, totiž závislost oběti a kata, který je de facto také obětí. Klíčovým problémem románu se tak stala (ne)slučitelnost ideálů s mocenským postavením a mocenskou mašinérií a potíže rozpolcené duše,

Karel
MichalOldřich
DaňekJiří
Šotola

prožívající svár mezi povinnostmi a svědomím, poslušností a osobní svobodou. Jezuitský řád vystupuje v románu jako jedna z mnoha historických podob toho, jak vůle k moci vítězí nad prvotními ideály lásky a spravedlnosti.

Vladimír
Körner

Novátorskou podobu historické prózy vytvořil na sklonku šedesátých let VLADIMÍR KÖRNER, autor, na jehož próze je patrná profese scenáristy, schopnost promlouvat prostřednictvím obrazů. Příběh Alwina ze Sovince v románu *Písečná kosa* (1970) časově lokalizoval do 13. století, do doby, kdy Řád německých rytířů, který tehdy expandoval na rozlehlá území východního Pruska, vypráví v něm však o nadčasovém hledání smyslu bytí a o touze po absolutnu. Lidská existence v dějinách se mu přitom jeví jako tragické zmarnění, jako bloudění v kruhu světem katů a obětí, vlků a ovcí. Autorova fascinace smrtí ústí v koncepci života jako něčeho přechodného, dočasného, jako krátkého okamžiku mezi dvojím nebytím.

Apokryfy
a historické
alegorie

Pojetí minulosti jako příležitosti pro volnou fabulační hru a pro konstruování jiného, paralelního pohledu na dané vedlo ke sblížení historického žánru s žánrem apokryfu, který pracuje s napětím mezi známým motivem či příběhem a jeho novým výkladem. Patrná je zde návaznost na tradici Čapkových apokryfů s jejich racionalistickou demytizací a ironizací opakujících se dějinných mechanismů. Tuto tendenci dokládá rozmanitá škála próz: povídky MILANA UHDEHO ze sbírky *Záhadná věž v B.* (1967), ILJI HURNÍKA ze sbírek *Trubači z Jericha* (1965) a *Kapitolské husy* (1969) a KARLA EICHLERA ze souborů *Antipašije* (1966) a *Početí leguána* (1968), ale také rozsáhlá románová alegorie na politickou praxi socialismu a procesy padesátých let z pera IVANA KRÍŽE *Pravda o zkáze Sodomy* (1968). Jako alegorie na režim, jenž za vznešenými hesly skrývá návrat k divošským pudům a degeneruje lidskou bytost na chlípný dravý organismus, bylo vnímáno také osm textů, které pod titulem *První až Osmý list z Kalpadocie* a pod pseudonymem Samuel Lewis v letech 1968–69 uveřejňoval JIŘÍ GRUŠA v Sešitech pro literaturu a diskusi. Celek románu byl později publikován pod titulem *Mimner aneb Hra o smrdocha* (smz. 1973; 1991).

PRÓZA V DOTYKU S POPULÁRNÍMI ŽÁNRY

K rozmanitosti a uvolněné kreativě české prózy šedesátých let přispívala také rehabilitace populárních žánrů, zejména detektivní, vědeckofantastické a humoristické povídky či románu. Na rozdíl od období předcházejícího, kdy byla tradiční populární literatura zatlačena mimo prostor oficiální kultury, se nyní náročná a zábavná linie české prózy rozvíjely v těsné blízkosti. Populární beletrie představovala pro autory „hlavního proudu“ zásobárnu neobvyklých dějových, kompozičních, tematických a vypravěčských postupů, které autorům pomáhaly odpoutat se od ideologicky a esteticky svazujících norem a vyzkoušet si komunikační i hodnotový potenciál literatury pojmávané jako hra. Snaha inspirovat se populárními žánry ostatně v této době nebyla jen záležitostí českého kulturního kontextu, ale měla řadu paralel v zahraničí, kde mladí prozaici věnovali této oblasti literární komunikace také nemalou pozornost.

Přechod mezi náročnou a zábavnou linií tvorby byl proto v české próze šedesátých let plynulý a obnova populárních žánrů byla vnímána nikoli jako jev stojící proti seriózní tvorbě, ale jako součást rozšiřování její výrazové škály. Takto byly například přijímány inteligentní sci-fi povídky JOSEFA NESVADBY, považované za zakladatele či obnovitele tohoto žánru v domácím kontextu (*Tarzanova smrt*, 1958; *Einsteinův mozek*, 1960; *Výprava opačným směrem*, 1962, ad.).

Jestliže Nesvadba reprezentoval v literatuře šedesátých let filozofickou linii vědecké fantastiky, její linie dobrodružná nalezla svého hlavního představitele v LUDVÍKU SOUČKOVĚ, který do české literatury vnesl téma prehistorických kontaktů lidstva s mimozemskými civilizacemi. Napětí mezi mysteriózní zápletkou a poetikou tzv. literatury faktu efektně využil v trilogii *Cesta slepých ptáků* (1964–68).

Ještě intenzivnější byl ve stejném období vztah mezi prózou a detektivkou. Po období, kdy byl vztah k detektivní beletrii charakterizován nejprve odmítáním a poté snahami o vytvoření specificky socialistické podoby tohoto žánru, se do české beletrie v šedesátých letech vrátil model klasické detektivní povídky a s ní i postava velkého detektiva. Ztělesněním tohoto návratu k individualistické koncepci vyšetřovatele, který nespolehá na rutinní spolupráci policejního

Sci-fi
a Josef
Nesvadba

kolektivu, ale využívá své geniální intuice i schopnosti logických dedukcí, se stal především kapitán Exner, bonviván a milovník krásných žen, kterého VÁCLAV ERBEN poprvé představil v románu z prostředí archeologického výzkumu *Poklad byzantského kupce* (1964). Podobně jako Erben se na detektivní beletrii začala specializovat HANA PROŠKOVÁ, jejímž sériovým hrdinou se stal melancholický detektiv-amatér malíř Horác (např. *Měsíc s dýmkou*, 1966).

Nejvýznamnějším představitelem tohoto trendu se stal JOSEF ŠKVORECKÝ. Návrat k tradiční poetice žánru prosazoval nejen jako teoretik (v esejích *Nápady čtenáře detektivek*, 1965), ale i ve vlastní tvorbě. Ve spolupráci s JANEM ZÁBRANOU, pod jehož jménem romány vycházely, napsal cyklus historických detektivek *Vražda pro štěstí* (1962), *Vražda se zárukou* (1964) a *Vražda v zastoupení* (1967), kombinující pečlivě vystavěný detektivní syžet se satirickým pohledem na „lepší“ českou společnost od poloviny třicátých let do roku 1945. V souboru anekdoticky pointovaných, krátkých povídek *Smutek poručíka Borůvky* (1966) si Škvorecký zkoušel herní potence žánru.

Početná a ve svých vrcholech i kvalitní produkce kriminální beletrie utvářela pozadí také pro romány, novely či povídky, ve kterých se detektivní motivy a postupy stávaly součástí výpovědi se širšími uměleckými a společenskými ambicemi. Od poloviny šedesátých let tak vznikla typově velmi různorodá škála próz využívajících kompoziční a tematickou inspiraci detektivním žánrem. Šlo o díla velmi rozdílná, blížící se psychologickému románu (HANA BĚLOHRADSKÁ: *Poslední večere*, 1966) nebo filozofické povídky (JAN TREFULKA: *Nálezy pana Minuse*, 1966; KAREL MICHAL: *Gypsová dáma*, 1967). Josef Škvorecký v „koncové detektivce“ *Lviče* (1969) satiricky vykreslil soudobou nakladatelskou praxi, intelektuální atmosféru a morálku a reflektoval také problém viny a trestu.

EXILOVÁ PRÓZA

V šedesátých letech se ediční možnosti exilu o něco rozšířily, nicméně v konfrontaci s bohatěji strukturovanou tvorbou domácí se projevovalo určité vyčerpání tvůrčích sil, dané mimo jiné i ztrátou kontaktu s přirozeně se vyvíjejícím jazykem. Někteří významní prozaici navíc v tomto období rezignovali na beletristickou tvorbu (Jan Čep), nebo přecházeli k uměleckému vyjádření v jiném jazyce (Jan M. Kolár).

Mezi nejvýznamnější díla exilové produkce tohoto období tak patří především poslední vydané knihy klíčových osobností exilové literatury: *Milady Součkové* a *Egona Hostovského*.

Neznámý člověk MILADY SOUČKOVÉ vznikl ještě před autorčím exilem, nicméně vydán byl až na počátku šestého desetiletí (Norman 1962). Autorka tento svůj experimentální prozaický návrat do atmosféry první poloviny století vybudovala na ironickém kontrastu mezi osobní pamětí a pamětí kolektivu, mezi subjektivním mikrokosmem starých hodnot a makroskopickým obrazem historie (nahlíženým z perspektivy městské pavlače). Identita vyprávějících subjektů (ženského a mužského hlasu) je zde stavěna přímo proti zcizujícímu proudu interpretací; autorka demaskuje vratkost každého osobního konceptu a zároveň akcentuje potřebu jeho zachování jako jediné záchrany před ztrátou sebe sama i osobní svobody.

Vystupňovaná nedůvěra k nadosobním dějinám je typická také pro závěr tvorby EGONA HOSTOVSKÉHO. Do popředí autorova zájmu se dostává zkoumání paměti, jehož nejzřetelnějším projevem jsou memoáry *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině* (Toronto 1966). Nad fakticitou a autobiografií zřetelně vítězí literární stylizace. Motivy životní bilance a s ní spojené pocity rezignace a skepse určují i další autorovy prózy: jeho hrdinové v nich již zcela rezignují na jakékoli začleňování se do vyšších kontextů a soustřeďují se na ochranu osobní existence, ohrožované nejen vnějšími událostmi, ale i ztrátou jistoty o sobě samém a o vlastní minulosti.

Tento princip je uplatněn také v autorově nejrozsáhlejší románu *Všeobecné spiknutí*, jehož anglická verze vyšla již v roce 1961 (New York, Londýn, s tit. *The Plot*), první české vydání pak v roce 1969

Vyčerpání
tvůrčích sil
exilových
autorů

Milada
Součková

Egon
Hostovský

Detektivní žánr
jako inspirace
pro uměleckou
prózu

Josef
Škvorecký
a Jan
Zábrana

znamenal dočasné prolomení zákazu vydávat v Československu knihy emigrantů. Hostovský se v něm zčásti vrátil ke své poetice z konce třicátých let (postavené na volném přecházení mezi skutečným a fantaskním světem) a vykreslil psychologii exulanta, který v New Yorku těžce prožívá svou vykořeněnost a bilancuje svůj život a vztah k domovu, ale i český národní osud. Ještě subjektivnější význam má román *Tři noci* (New York 1964), využívající prvku hororu a pojatý jako podobenství o člověku uvězněném v osamění a každodennosti a jeho pouti k smrti. Obdobně je tomu rovněž v novele *Epidemie* (Kolín nad Rýnem, 1972, spolu s dramatem *Osvoboditel se vrací*), v ironickém podobenství o světě bez komunikace, v němž jsou lidé proměněni v mechanismy přizpůsobené spotřebě a přežívají ve stínu nemilosrdné smrti, ale zároveň i v totálním zapomenutí na ni.

Kvantitativně největší část exilové prozaické produkce měla publicistický charakter, nejčastěji se prosazovala filozofující esejistika smíšená s prvky cestopisu; z množství exilových esejistů lze jmenovat Miroslava Rašína či Petra Dena, vyhraněněji k filozofii či politice směřovaly úvahy Pavla Želivana (vl. jm. Karel Vrána) a Ferdinanda Peroutky. K vrcholům české esejistiky druhé poloviny století lze počítat esejistické knihy JANA ČEPA (*Samomluvy a rozhovory*, Lund 1959; *Poutník na zemi*, Řím 1965). Vědomí sounáležitosti ke společenství je tu oslabováno hloubkou reflexe lidské samoty a tragického údělu jednotlivce, přičemž absolutní skepsi se Čep brání vírou v transcendentní harmonickou alternativu lidské bídy na zemi. Oproti Hostovského „ahasverství“, věčnému bloudění bez naděje na vykoupení, staví pojem poutníka, kterému je dáno putovat, aby dospěl k jistému cíli.

Významnou součástí literárního života šedesátých let byl také fakt, že došlo alespoň k částečnému vytvoření komunikačních kanálů mezi exilem a domácím kontextem. Obnovovalo se tak vědomí kontinuity literárního procesu a součástí politické liberalizace se stalo také vydání několika málo knih exulantů v Československu. Vyjít mohla starší díla Jana Čepa, ale i Hostovského knihy *Cizinci hledají byt* (1967; obsahuje: *Listy z vyhnanství*, *Sedmkrát v hlavní úloze*, *Cizinec hledá byt*), *Žhář* (1968) a *Všeobecné spiknutí* (1969). Paradoxně mohl být vydán také román *New York: zamlženo* ZDEŇKA NĚMEČKA (1969), který sice patřil k nejaktivnějším odpůrcům režimu, avšak zemřel již v roce 1957.

Exilová
esejistéJan
ČepVydávání
exilových
autorů
v Česko-
slovensku

NÁVRATY KŘESŤANSKÝCH PROZAIKŮ

Liberalizace politické situace v šedesátých letech vedla k tomu, že se do české literatury postupně začali vracet i spisovatelé hlásící se k náboženské víře. Jedním z prvních byl LADISLAV DVOŘÁK. Jeho tvorba propojovala křesťanský étos se soudobými literárními trendy, s dobově příznačným zájmem o obyčejného člověka, pro něhož je nedeklarovaná víra základní protiváhou situační absurdity života i cestou z odcizující samoty (*Ledňáček neodlétá*, 1962; *Nelidský kůň*, 1966).

Výraznější návrat tvorby vyjadřující z křesťanských pozic rozčarování nad ztrátou řádu z poválečného bytí ovšem umožnilo až teprve uvolnění poměrů za tzv. pražského jara: vzhledem k nakladatelským lhůtám je ovšem většina knih datována až rokem 1969.

V Československu tak posmrtně vyšly například pozdní práce JAROSLAVA DURYCHA, prózy *Duše a hvězda* (1969; poprvé na pokračování v Lidové demokracii 1959, zde zkráceno s tit. *Bětuška*) a román *Boží duha* (1969) s tematikou citového setkání Čecha a Němky v poválečném hodnotovém chaosu. Významným činem ovšem bylo především exilové vydání Durychova klíčového poválečného díla, tetralogie *Služebníci neuziteční*, k němuž došlo taktéž v roce 1969, ale v Římě. Jde o historickou epopej o jezuitských misiích v Japonsku v 16. a 17. století, která je volně spojena životním příběhem Karla Spinoly, syna italského šlechtice a české matky. Nad jediným konkrétním životem je navrstven bohatý děj o velkém množství postav, odehrávající se v Evropě, Japonsku i Jižní Americe. Spojení s historickou realitou baroka a tematizace vrcholného mučednického vzepětí víry vyhrtily do krajnosti základní rysy Durychovy poetiky i jeho pohledu na svět. Patos, výrazová expresivita a metaforičnost textu souvisí s autorovou snahou evokovat jedinečnost mučednické oběti jako nejvznešenější cesty k Bohu.

Po dvacetileté vynucené odmlce a návratu z vězení se do literatury vrátil také FRANTIŠEK KŘELINA, jenž se v tomto období soustřeďoval především na konfrontaci základních křesťanských mravních principů se světem nenávisť a zla (*Bábel*, 1969; próza inspirovaná

Ladislav
DvořákJaroslav
DurychFrantišek
Křelina

Věroslav
Mertl

vyhlazením Lidic *Každý své břímě*, 1969). Obyčejnému, zejména venkovskému člověku, který hledá své místo a identitu ve světě, z něhož poznenáhlu mizí tradiční hodnotové opory, věnoval pozornost také VĚROSLAV MERTL ve dvou povídkových souborech (*Stín blaženosti*, 1969; *Poledne*, 1971). Vědomí neměnného a trvale platného vesmírného řádu odsouvá do pozadí všechny sociální determinanty, protože to nejpodstatnější se odehrává v lidském nitru pod povrchem smyslového poznání.

DRAMA

Dramatiku šedesátých let od dramatiky předchozího desetiletí na první pohled odděluje poměrně hluboký tvarový a myšlenkový převrácení, který je určený rozdílem mezi dřívějším usilováním o popisný realismus sloužící politickým тезím a nastupující snahou o modelování podobenství, jež se vymezuje vůči mechanismům každodenního fungování režimu. Z perspektivy poetiky dramatu však za pozornost stojí také přelom obou desetiletí, kdy se snahy o aktuální společenské téma stále více spojovaly s úsilím o prohloubení a zvěrohodnění realistické metody a kdy se souběžně rodila většina z toho, co mělo formovat české divadlo v následujícím desetiletí.

Jednou z podob tohoto pohybu bylo, že drama a divadlo už nechtělo jenom vychovávat, ale také bavit; druhou pak potřeba vyslovovat aktuálně žitý pocit a pojmenovávat závažné otázky přítomnosti. Drama tak nadále počítalo se společenskou funkcí umění, odmítalo však již ilustrovat politickou aktualitu a didakticky nabízet její ideologicky „správná“ řešení. Nově vznikající díla se tak postupně dostávala do konfliktu s režimními představami o angažovaném umění. A bylo to právě vědomí tohoto společenského rozměru umění, které spoluutvářelo kontinuitu tvorby i v pozdějších letech, kdy dramatici a jejich diváci dospěli k názoru, že nesmyslnost přítomnosti utvářené socialistickým politickým systémem už nelze zachytit tradičními realistickými prostředky a začali stále více preferovat formy modelového a absurdního dramatu.

Výrazným přínosem šedesátých let bylo rovněž to, že vedle tradiční představy divadla opírajícího se o „velké drama“ vyvstala zcela jiná koncepce divadelního tvoření a provozu, spjatá s hnutím

Diskontinuita
s poetikou
předchozího
období

Proměny
vnímání
dramatu
a divadla

Divadla malých forem divadel malých forem. Iniciační roli při jeho vzniku sehrály zejména Suchého a Vyskočilovy aktivity v Redutě a na ně navazující založení Divadla Na zábradlí a Semaforu. Na úředníky administrativně řídicí divadelní síť existence takovýchto divadel přitom zprvu působila jako anomálie.

Snahy o potlačení liberalizace Naznačené tendence však narážely také na odpor zastánců konzervativních komunistických představ o funkci umění ve společnosti, kteří se snažili nastupujícímu uvolňování kulturní atmosféry bránit, ať již formou kritických odsudků, nebo přímými administrativními zásahy. Velmi silné byly mocenské pokusy o potlačení či oslabení hnutí divadel malých forem, posílené i nepřipraveností kritiků na nekonvenční typy dramatiky a inscenování a netradiční typ herectví.

Na počátku desetiletí však byla vedena kampaň i proti činohře Národního divadla, její dramaturgii a režisérům Otomaru Krejčovi a Alfrédu Radokovi. K postupné liberalizaci podmínek pro dramatickou tvorbu docházelo od roku 1963.

DRAMATIKA ČECHOVOVSKÉ INSPIRACE A MORÁLNÍHO APELU

Téma: všednost Drama přelomu padesátých a šedesátých let se postupně zbavovalo tlaku politických direktiv a svazujících literárních norem a začínalo směřovat k nové formulaci svého poslání: představit svět kolem sebe jako otázku k zamyšlení, jako prostor pro hlubší reflexi aktuálního rozměru přítomného bytí. Stejně jako v próze a poezii i zde se klíčovým tématem zprvu stala všednost, ať již vnímaná jako pozitivní protipól budovatelského patosu, nebo interpretovaná jako sféra vegetativního přežívání.

Tento pohyb inicioval vznik dvou vzájemně se prostupujících linií dramatické produkce, z nichž první směřovala k problémové dramatičce eticky vyhrcoující sporné otázky přítomnosti. Jejím hlavním představitelem byl VRATISLAV BLAŽEK, autor, který měl značnou schopnost ironizovat, převracet a problematizovat příznačné

emblémy dobové poetiky a propagandy. Ústředním hrdinou hry *Třetí přání* (rozmn. 1958; na základě zakázaného filmu *Tři přání*, rež. Ján Kadár, Elmar Klos, výroba 1958, prem. 1963) Blažek učinil muže, který v tramvaji uvolní místo kouzelnému dědečkovi a za odměnu získá to, co chtějí „miliony lidí“, tedy byt, auto a dobrý plat. Jeho však trápí nejen závist ostatních a nutnost lhát o příčině náhlého zbohatnutí, ale i svědomí: na čí úkor to vlastně je? V třetím dějství jej pak autor postaví před zásadní morální rozhodování, zda zachránit politicky pronásledovaného přítele, i když to bude znamenat ztrátu nabytého majetku a postavení. Hrdinou Blažkovy další hry *Přiliš štedrý večer* (1960; prem. Divadlo komedie 1960) je dělnický ředitel vyvedený z klidu krajně buřičskými názory budoucího zetě. Postupně však seznává, že chyba není na mladíkově straně, protože ten se stal „problémovým“ jen kvůli tomu, že ostatní nebyli schopni akceptovat jeho čestnost, pravdomluvnost a nekompromisnost. Toto poznání protagonistovi zásadně zpochybňuje dosavadní jistoty.

Druhá linie dramatiky šedesátých let našla inspiraci v dramatičce A. P. Čechova, na níž přitahovalo zejména nepatetické zachycení všednosti, důraz na vnitřní svět postav, ale i téma těžkého dorozumívání se. Předznamenáním příklonu k Čechovovi byla vojenská hra Pavla Kohouta *Sbohem, smutku!* (rozmn. 1958; prem. Plzeň a Vinohrady 1957).

Dílem, které české drama razantně navedlo tímto směrem, však byla až *Srpnová neděle* FRANTIŠKA HRUBÍNA (1958), básnické drama přijaté jako živá analytická sonda do současného myšlení. Lyricky koncipovaný příběh se odehrává během jednoho letního dne, kdy se na břehu jihočeského rybníka setkávají postavy zosobňující nejen domácí a rekreanty, ale také různé společenské typy: měšťáky prvo-republikové a současné, angažované stoupence socialismu, ale také hledající a rebelující mladé lidi, kteří brojí proti všemu zkostnatělému. Hybatelem dění je tu postava muže, jenž do letoviska přijíždí ukončit milostný poměr. Nové v dobovém kontextu přitom bylo, že tato postava stárnoucího zatrpklého redaktora (s charakteristickým jménem Morák) sice představovala intelektuála, jenž před dobou a společností utíká do vnitřní emigrace, avšak nebyla jednoznačně diskvalifikována a nesla svým způsobem i autorovy sympatie, projevující se využitím autobiografických prvků. Výchozí schematické

Vratislav
Blažek

Čechovovská
inspirace

František
Hrubín

rozložení postav bylo navíc vědomě znejasňováno tak, aby nad ideovými a názorovými střety převážil záměr přivést na jeviště nezjednodušený obraz současníků, vykreslit rozporuplnost a složitost jednotlivých postav i komplikovanost mezilidských vztahů. Hrubín kladl proto důraz na evokaci atmosféry a na mnohovýznamovost běžných rozhovorů, jakož i četných monologických promluv, které jsou výrazem nemožnosti dojít vzájemného porozumění. Ve spojení s jeho lyrickým naturelem a smyslem pro jazyk tak vznikla básnická hra přerůstající ve vícerozměrnou výpověď o tom, co se skrývá pod povrchem všednosti – „za maskou“ zdánlivě banálních, ve skutečnosti však mnohovýznamových slov a situací.

Srpnová neděle měla premiéru v dubnu 1958 na jevišti Národního-Tylova divadla, a to v dramaturgii Karla Krause a režii Otomara Krejči, tedy dvou osobností, které zásadně ovlivnily českou dramaturgii přelomu padesátých a počátku šedesátých let. Podíl jejich dramaturgické dílny, důraz na poetiku všednosti, na podtext a nedoslovenost je výrazný také v případě JOSEFA TOPOLA a jeho hry *Jejich den* (rozmn. 1959; prem. Národní divadlo 1959). Hra, odehrávající se – opět – během víkendu, tedy od sobotní noci do nedělního večera, obnažuje citové a morální konflikty několika postav různého věku, temperamentu a pohledu na svět. Oproti Hrubínovi jde ovšem o hru jednoznačně vyjadřující problematiku mládeže: jeho protestů, vzpoury a rozpaků. Generační odmítání všeho hotového, zkušeného, zařazeného, společensky a politicky konformního je tu posilováno vášnivým hledáním vlastní cesty a životního poslání.

Poetika, kterou přinesly jmenované hry Blažkovy, Hrubínovy a Topolovy, se ukázala být v následujících letech velmi produktivní a vytvořila pevné hodnotové a syžetové vzorce. Pod jejich vlivem nabyly v soudobé dramatičce převahy hry s tematikou revoltujícího mládeže, které je zároveň příslibem budoucnosti. Tato početná produkce však již měla většinou od ideologických schémat daleko menší odstup a centrem dramatického dění se tak zpravidla stávaly konflikty ideologicko-politické povahy. Oblíbeným prvkem bylo propojení výseče z denního života společnosti s didaktizující tendencí: s potřebou předvést, jak mladá generace přes všechny své omyly a vzpoury posléze nachází kladný postoj k socialistické myšlence a k ideji její realizace.

Hry tohoto typu psali například LUDVÍK AŠKENAZY (*Host*, 1960; prem. s tit. *Noční host*, Ostrava 1960; přeprac. Vinohrady 1960), FRANTIŠEK PAVLÍČEK (*Zápas s Andělem*, rozmn. 1961; prem. Tylovo divadlo 1961), PAVEL KOHOUT (*Říkali mi soudruhu*, prem. Vinohrady 1961; *Třetí sestra* (rozmn. 1960; přeprac. 1961; prem. Realistické divadlo 1960), MILAN JARIŠ (*Šerif se vrací*, 1961; prem. Vinohrady 1961) nebo OLDŘICH DANĚK (*Pohled do očí*, rozmn. 1961; prem. Státní divadlo v Brně 1959).

Vybočením z konvence bylo drama *Nebezpečný věk* (rozmn. 1961; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 1961; Vinohrady 1961), v němž BOHUSLAV BŘEZOVSKÝ katalyzátorem morální profilace zúčastněných postav učinil na svou dobu překvapivý motiv návratu politického vězně. Do polozapomnění odsunutou existenci „politicky a sociálně nevyhovujícího“ manžela, otce či švagra postavy na scéně chápou jako ohrožení, se kterým se těžko srovnávají. Nelze ho totiž uvést do souladu s osobním životem, jenž byl jeho uvězněním poznamenán a během dvanácti let odloučení se vydal jiným směrem, natož pak se světem socialistických frází, o něž většina členů rodiny opírá své hodnotové soudy. Logickým výsledkem je, že se od něj v závěru téměř všichni, včetně ženy a dcery, odvrátí. Metodická příloha obsažená v knižním vydání hry, která měla zajistit správné pochopení tohoto závěru, jej interpretovala jako pozitivum, jako nesentimentální vítězství nového světa nad světem starým a nad jeho předsudky. Nicméně samotný Březovského text poukazuje spíše na negativní etický dosah toho, co se v rodině stalo. Nikoli náhodou nejmladší postava vynáší nad ostatními tento verdikt: „Příště pro nás nikdo nehne ani prstem. To byla naše poslední příležitost.“

K podstatným rysům českého dramatu počátku šedesátých let patřily odsudky měšťáků, tedy lidí pevně zahnížděných v přítomnosti a odmítajících jakékoli vyšší cíle. Jedním z těch, kteří se k tomuto tématu vyjádřili, byl i básník MILAN KUNDERA ve svém prvním dramatu *Majitelé klíčů* (1962). „Hra o jednom dějství se čtyřmi vizemi“ byla během dubna 1962 uvedena na čtyřech jevištích (v Olomouci, Ostravě, Brně a zejména v pražském Národním-Tylově divadle v režii Otomara Krejči) a stala se událostí sezony. Zanedlouho pak měla premiéru i v zahraničí.

Bohuslav
BřezovskýMilan
KunderaTematika
revoltujícího
mládeže

Poetika Majitelů klíčů znamenala posun od čechovovské inspirace k výpovědi modelové, v níž se konkrétní prostor a čas stávají příležitostmi pro konstruování výpovědi o obecnějších problémech. Kundera tuto hru situoval do období okupace a vystavěl ji jako příběh necelých devadesáti minut všedního nedělního rána, během nichž dojde ke konfrontaci dvou zdánlivě nesouvisejících světů: do sebe zahleděné maloměstské rodiny a skupiny odbojářů, tvořících skutečně velké dějiny. První z těchto světů je přitom utvářen postavami, kterým jsou jakékoli vyšší cíle cizí a které nevnímají reálný rozměr toho, co se kolem nich děje; tváří in tvář neodvratné katastrofě tak vedou banální boje o klíče od bytu, jež jim symbolizují soukromí, pořádek a majetek. Kundera přitom nechal svého ústředního hrdinu, mladého muže jménem Jiří, mezi těmito světy čtyřikrát volit – poslední, klíčová volba pak znamená rozhodování mezi tím, zda má s ostatními zůstat v pasti znamenající jistou smrt, nebo má právo sám sebe ve jménu boje za společenský pokrok zachránit. Čtyři antiiluzivní vize, v nichž se Jiří rozhoduje, hrají v rámci stavby dramatu významnou roli, nicméně jsou předem rozhodnuté. Póly dobra a zla, plus a minus, v nich totiž zosobňují sémanticky velmi jednoznačné postavy: na jedné straně důstojník gestapa a na straně druhé obyčejný pracující člověk, dělník s příznačným jménem Toník.

Ozvěny čechovovské inspirace postupovaly českým dramatem ještě velmi dlouho a znovu se oživily v desetiletí následujícím. Na konci šedesátých let k nim patřila například hra PAVLA LANDOVSKÉHO *Hodinový hoteliér* (rozmn. 1969; prem. Činoherní klub 1969). Realisticky pojatá konverzační komedie o deformovaných mezilidských vztazích se odehrává v chátrajícím pokoji kdysi přepychového bytu, jež dva staříci příležitostně poskytují mileneckému páru.

Jestliže se čechovovsko-realistická dramatika inscenačně spojovala se Stanislavského představou divadla a herectví, tak na přelomu padesátých a šedesátých let jako její protipól vyvstal koncept epického divadla Bertolda Brechta, a v souvislosti s tím i pokusy o brechtovsky koncipovanou dramaturgii. Ta inspirovala také hru LUDVÍKA KUNDERY *Totální kuropění* (rozmn. 1961; prem. Státní divadlo v Brně 1961). Kundera, opírající se o vlastní prožitek totálního nasazení, proti patosu konvenčních interpretací války a proti heroizaci odboje postavil obraz všedního života, snů, lásek a také

umírání mladých mužů a žen zavlečených proti své vůli do Německa. Svou výpověď však pojal jako epické pásmo, prostoupené jazzovými songy a šansony a využívající různých metafor a zcizujících efektů, včetně tematizovaného vstupu diváka do hry.

SVĚBYTNÁ MODELOVOST TOPOLOVÝCH HER

Dramatikem dlouhodobě a osobitě rozvíjejícím čechovovskou inspiraci byl JOSEF TOPOL, nicméně i v jeho tvorbě se stále více objevovaly prvky dramatiky modelové, která nemá být pouze výsekem a výrazem životní reality, ale také projektem svěbytné jevištní skutečnosti obecnějšího, metaforického dosahu.

Topolovo úsilí o drama, které nebude adresáta didakticky vychovávat, nýbrž eticky znepokojoval, našlo svůj výraz v *Konci masopustu* (1963), ve vesnické hře, která opět vznikla v dramaturgické dílně Národního divadla, nicméně na jeho jevišti se směla objevit (v Krejčově režii) až v listopadu 1964, tedy rok a půl po olomoucké premiéře. Topolovo zaměření na básnický pojetý drama zachycující nevšední rozměr všednosti zde nabylo podoby zdánlivě bezkonfliktního toku scén a dějů odehrávajících se během tradiční maškarní slavnosti a postupně odkrývajících rozmanité generační a politické střety, skryté motivace postav a jejich charakterů, jejich vzájemná citová míjení i silné animozity. Pozadí individuálních činů tu přitom utváří pocit konce jedné epochy: autor si je jist, že téměř dokončená kolektivizace vesnice utváří zlom mezi starou a novou dobou, vůbec si však není jist tím, zda je to dobře.

Dění hry utvářejí tři příběhové linie. Nátlak politických orgánů, ale také samotných vesničanů na posledního samostatně hospodářského sedláka Krále se tu prostupuje s příběhem milostného vztahu mezi problémovým pražským studentem Rafaelem a Královou dcerou Marií, které je otcovo lpění na půdě už cizí, ale také se zdánlivě bezstarostným rejem masopustních maškar, jež – zmanipulovány postavou místního holiče, přezdívaného Smrták – zneužijí k masopustní veselici také mentálně zaostalého Králova syna Jindřicha.

Pavel
Landovský

Ludvík
Kundera

Josef
Topol

V okamžiku, kdy se tyto linie prolnou, groteskní souhra náhod učí- ní z Rafaela Jindřichova vraha. Konec masopustu tak vyznívá jako tragická hra o jedinečném lidském osudu, který není redukovatelný na politickou či ideovou tezi, současně však přerůstá i v mnohovrstevnatou výpověď o neporozumění, tragickém morálním rozkladu a ztrácejícím se řádu.

Nejzazším krokem na cestě za dramatickou výpovědí, která tematizuje neuchopitelnost mnohorozměrného lidského života a potíže komunikace, byla další Topolova hra *Kočka na kolejích* (rozmn. 1969). Uvedena byla v roce 1965 v Divadle za branou, které trojice Krejča, Kraus a Topol spoluzaložila. Jde o rytmizovaný lyrický dialog dvojice milenců, kteří se uprostřed noci, během čekání na vlak, pokoušejí vyslovit svůj komplikovaný vztah i své životní pocity. Působivost této výpovědi posiluje její nedořečenost, nedourčenost a sémantická mnohoznačnost. Polarita konkrétního činu a jeho abstraktního významu graduje v závěrečné scéně hry, v níž se partneři semknou v objetí a uprostřed kolejí čekají na rychle přijíždějící vlak. Toto gesto je možné interpretovat jako společnou sebevraždu, ale i jako obecnější, existenciální výraz ohrožení člověka v moderní době.

Dialog partnerské dvojice, která obtížně řeší budoucnost milostného vztahu, dominuje také aktovce *Hodina lásky* (rozmn. 1968; prem. Plzeň 1968, Divadlo za branou 1968). Ta je pojata jako evokace šedesáti minut výjimečných tím, že mají být pro daný pár minutami posledními – okamžik lásky skončí a k odcizení partnerů však paradoxně dojde právě tehdy, když nebezpečí jejich rozchodu pomine.

Topolova aktovka *Slavík k večeři* (rozmn. 1967; prem. v autorově režii v Divadle za branou 1967) je již ovlivněná poetikou absurdního divadla. Pan Slavík, titulní postava tohoto morbidního modelového podobenství o bezduché komunitě ovládané iracionalitou a demagogií, během návštěvy v rodině své vyvolené postupně poznává, že je to on, kdo bude na jídelníčku.

NOVÝ IMPULZ: DIVADLA MALÝCH FOREM

Výrazným podnětem pro zásadní proměnu českého dramatu bylo hnutí divadel malých forem, které na konci padesátých let započalo aktivitami divadel poezie a divadelním děním v pražské Redutě a Rokoku. Proti institucionalizované produkci, která byla svázána s víceméně tradiční představou dramatu, tu během několika málo let vykristalizovalo zcela jiné pojetí divadla i dramatického a divadelního textu.

V jejich základě stál experiment, snaha najít nekonvenční prostředky, které by byly schopny nově oslovit diváka a jinak pojmenovat složitost žité reality. Malé scény preferovaly dosud okrajové formy či neznámé tvary (revue, kabaret, hudební či literárně-výtvarná koláž, pantomima, černé divadlo ad.), jakož i texty původně pro divadlo vůbec neurčené: čtenou poezii a prózu, vyprávění, anekdotu apod. Přes velmi široké typové spektrum těchto divadel – od souborů rázu satirického, intelektuálního, poetického, literárněkabaretního až po různé typy hudebních produkcí – spojoval většinu malých scén obdobný důraz na neuzavřenost divadelního tvaru, tedy pojetí divadla jako tvůrčí dílny. To bylo zpravidla doprovázeno rezignací na vytváření „objektivní“ divadelní iluze a tihnutím k mozaikovému tvaru volně řazených – ideou spojených – scének, výstupů, hudebních čísel a dalších jednotlivin. Pokud se obracely k tradičnějším a literárnějším formám dramatického textu, inspirovaly se především soudobým absurdním divadlem, byly však schopny nově vidět a interpretovat i klasická díla.

Inscenace divadel malých forem často byly výsledkem kolektivního autorství, spojeného s principem kolektivního herectví a improvizace. Dotvářely se tedy nejen během zkoušek, ale i během repríz; toto hledání nacházelo výraz také v koncepci představení jako jevu vznikajícího na scéně právě teď a před očima diváků. Protože se téměř výhradně jednalo o autorská divadla a autorské herectví, byla většina inscenací organicky spjata s konkrétními interprety tak těsně, že je v podstatě nebylo možné přenést na jinou scénu.

Důležitou formativní součástí hnutí byla, zejména zpočátku, rovněž orientace na obrozující se populární hudbu. Kromě značného

Poetika divadel
malých forem

Princip
kolektivního
autorství

Orientace na populární hudbu důrazu na mluvené slovo se téměř všechna malá divadla vyjadřovala také, a někdy především, prostřednictvím soudobých hudebních stylů, které – ať už šlo o jazz, swing, šanson či bigbeat – představovaly pro adresáty kontakt s (donedávna tabuizovanou) západní kulturou. Vedlejším účinkem hnutí divadel malých forem, dokladem proměňujících se aspirací tvůrců a senzitivity publika byl také vznik řady „malých“, netradičních činoherních divadel typu Divadla Na zábradlí (poté, co se v roce 1963 jeho uměleckým vedoucím stal Jan Grossman), pražského Činoherního klubu a Divadla za branou (obě 1965) či brněnského Divadla Husa na provázku (1967), tedy scén, které se vymezovaly vůči velkým divadlům především intimitou divadelního prostoru a s ní spjatým odlišným způsobem herectví, případně i dramaturgií.

LEGENDA SEMAFOR

Mimořádný úspěch text-appealových pořadů v pražské Redutě inspiroval autorskou dvojici IVAN VYSKOČIL – JIŘÍ SUCHÝ a jejich spolupracovníky k přechodu z vinárenského podniku do nově založeného Divadla Na zábradlí, které zahájilo svoji činnost 9. prosince 1958 premiérou scénického leporela Suchého a Vyskočila *Kdyby tisíc klarinetů* (in *Začalo to Redutou*, 1964, ed. Iva Hercíková). Volně rozvíjené pásmo, v němž se hrané výjevy prolínaly s písněmi a pantomimou, bylo spojené antimilitaristickým motivem zbraní, které se náhodným přáním promění v hudební nástroje.

Již v polovině roku 1959 Suchý z Divadla Na zábradlí odešel a ještě tentýž rok se mu podařilo založit divadlo Semafor jako hudební divadlo kombinující písně s poetickými klauniádami a zprvu i snahou o tradičněji pojatou dramaturgiu. Semafor byl postaven na autorské dvojici: Suchý byl autorem všech jeho her, Jiří Šlitr napsal většinu hudby. Zahajovacím představením Semaforu se stala 30. října 1959 hudební komedie *Člověk z půdy* (in *Semafor*, 1964).

Divácký ohlas příběhu o podivínském pseudospisovateli, jenž žije zcela mimo realitu, píše knihy již dávno napsané a je posléze

zamilovanou dvojicí mladých lidí usvědčen z životní lži, byl projevem dobové adorace mládí a okouzlení jazzem. Naproti tomu kritika přijala hru chladně, odsoudila ji pro „nedostatečnou společenskou angažovanost“. Naprostého ideologického odsudku se pak dostalo Suchého druhé hře *Taková ztráta krve* (in *Semafor*, 1964; prem. 1960), černé komedii s detektivní zápletkou, ve které byl jako nepodařený produkt dobové výchovy demaskován vzorný muž, jenž má v těle místo krve seno.

Část kritiky dráždila i popularita semaforových písní, jež dominovaly inscenacím *Zuzana je sama doma* (prem. 1960) nebo *Zuzana je zase sama doma* (prem. 1961; obojí in *Encyklopedie Jiřího Suchého* 9, 2002). Nespokojenost odpovědných vedla k tomu, že v roce 1961 musel Semafor začít putovat po mnoha pražských sálech. Nepřízeň úřadů překonal, když roku 1962 získal stále působiště v pasáži Alfa. Od divácky úspěšné inscenace *Jonáš a tingl-tangl* (in *Semafor*, 1964; prem. 1962) pak jeho poetiku začala respektovat kritika a také státní administrativa.

Jonáš a tingl-tangl bylo kabaretní pásmo evokující zašlý svět šantánů a znovuoživující staré kabaretní formy (kuplet, šanson, hudební parodie a imitace, komický monolog, anekdota), v němž se protagonisté divadla poprvé představili i jako svérázná herecká dvojice, kombinující hravě snilkovskou polohu Suchého se Šlitrovou pedanterií a strnulou komickou maskou.

Nalezené herecké typy a tvar inscenace, která se skládala z volné struktury pestrých kabaretních čísel a dialogů založených především na jazykové komice, protagonisté s úspěchem uplatnili nejen v pozdějším, tematicky navazujícím kabaretu *Jonáš a dr. Matrace*, který byl částečně i přímou satirickou reflexí společenské situace po srpnu 1968 (in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 1969), ale také v jazzové opeře *Dobře placená procházka* (o mladých manželích, jejichž rozchod zkomplikuje zděděný milion liber určený jejich dosud nenarozenému dítěti; rozmn. 1966; prem. 1965) a v samostatných hereckých recitálech obou protagonistů (*Benefice*, in *Jonáš a dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. 1966; *Ďábel z Vinohrad*, tamtéž; prem. 1966).

V roce 1967 byla Jiřím Suchým do divadla angažována generačně mladší autorsko-herecká dvojice, která sice rovněž vyznávala osobité pojetí autorského divadla postaveného na slovním humoru

Kritika prvních semaforových her

Úspěchy kabaretních pásem

Jiří Grossmann a Miloš Šimek a hudbě, na rozdíl od doposud převážně jazzového Semaforu však táhla k hudbě beatové (rockové). MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN, kteří působili od roku 1962 v poloprofesionálním Divadelním klubu Olympik ve Spálené ulici a v divadelku Sluníčko v Dětském domě na Příkopech, přišli s vyzkoušeným tvarem osobitého text-appealového představení, v němž se mluvené slovo střídalo s písničkami populárních zpěváků (*Návštěvní den 1*, prem. 1967; *Návštěvní den 2*, prem. 1968). Poetika rozhovorů, předčítaných povídek a hraných scének byla založena především na groteskní verbální a dějové nadsázce, parodii a černém humoru (*Večer pro otrlé aneb Pět Pupáků*, prem. 1968). Její součástí byla i karikatura výchovné, vzdělávací a byrokratické stupidity a problémů mladých lidí (*Besídka zvláštní školy*, prem. 1967). Ke konci desetiletí, bezprostředně po okupaci, dostaly pořady Šimka a Grossmanna silně politický ráz (*Besídka v rašeliništi aneb Zvláštní škola v přírodě*, prem. 27. 11. 1968).

ABSURDITA JAZYKA A KOMUNIKACE: VYSKOČIL A HAVEL

Rozhodující vliv na divadelní tvorbu šedesátých let, a to nejen v českém kontextu, měl koncept absurdního dramatu tak, jak jej reprezentovali Samuel Beckett a Eugène Ionesco, ale také modelová problémová dramatika ve stylu Friedricha Dürrenmatta.

Jejich podstatou bylo chápání dramatu nikoli jako výseku reality, ale jako projektu svébytné jevištní skutečnosti. K životu ležícímu za hranicemi divadla se tato dramatika vyjadřovala prostřednictvím hyperbolizovaných analogií a metafor. Jednotlivé hry nezakrývaly „vymyšlenost“ a „umělost“ jevištní hry, nastolených situací a významových konstrukcí. Cílem nebylo ukázat soulad člověka a společnosti s vyšším řádem, nýbrž naopak jeho absenci. „Typické“ ustoupilo snaze zachytit groteskní a absurdní paradoxy.

Prvním, kdo přinesl na české jeviště prvky groteskní absurdity, byl IVAN VYSKOČIL jako autor textů a povídek spoluutvářejících

text-appealy v pražské Redutě. Vyskočilův zájem o absurdní momenty lidského bytí a o groteskní hru se smyslem nesmyslu ovlivnil také počátky Divadla Na zábradlí, zejména hry *Smutné vánoce* (prem. 1960, spoluautoři MILOŠ MACOUREK a PAVEL KOPTA) a *Autostop* (rozmn. 1961; prem. 1961, spoluautor VÁCLAV HAVEL). Adekvátní prostor pro své pojetí divadla však Vyskočil našel až poté, co v roce 1962 musel ze Zábradlí odejít a v lednu 1964 založil Nevidadlo jako příležitost pro představení jakoby stále ve stavu zrodu.

K paradoxům značné části české (a nejen české) kultury šedesátých let patřilo, že aktuálně prožívané pocity mezilidského odcizení, absurdity bytí a neporozumění se stávaly základem kolektivního porozumění si. Klíčovým motivem Vyskočilovy koncepce tak bylo pojetí divadla a s ním spjatých textů jako místa příмого setkávání lidí na jevišti a v hledišti jako těch, kteří našli téma společného zájmu a porozumění, a to třeba i v tom, že není vůbec možné najít společnou řeč.

Prvním krokem v tomto směru byla inscenace *Poslední den* (prem. 1963, spoluautoři PAVEL BOŠEK a JOSEF PODANÝ), demonstrující nemožnost a neschopnost vzájemné mezilidské komunikace. Ironická nadsázka, hravé hromadění nepředvídatelných nesmyslů a stylizace výpovědi do formy – zdánlivě – improvizovaného vyprávění bylo rovněž charakteristickým rysem parodické hříčky *Křtiny v Hbřb-vích aneb Blbá hra* (s tit. *O Rodný ranč čili Padni, padouchu; Křtiny v Hbřb-vích*, rozmn. 1969; odlišná varianta čas. Svět a divadlo 1992, č. 1-2; prem. Reduta 1965). Destrukci lidské řeči tu demonstrují rozdílná promluvovalá pásma dvou protagonistů: předsedy zemědělského družstva Oskara Vávry, „nejbohatšího družstevníka široko daleko v kraji“, a jeho bratra Julia, „šéfredaktora, docenta a děkana“, jenž se po letech vrací zpět do rodného domu. Zatímco bodrý družstevník své folklorní venkovanství proklamuje dialektem míchajícím prvky chodštiny, hanáčtiny, slovenštiny a slangových výrazů, nostalgické promluvy vykořeněného pražského intelektuála, venkovem okouzleného pseudovzdělance, jsou prostoupeny řadou floskulí, citátů a literárních parafrází, které mají podpořit zdánlivou hlubokomyslnost jeho úvah. Hra přitom paroduje nejen dobovou angažovanou dramaturgii, dějová kliše pokleslých románů, módní čechovovský dialog plný mnohoznačných zámlk a nedořečení, ale i samotné postupy absurdního dramatu.

Ivan
Vyskočil

1969 me

Nekontrolovatelný proud mluvení se stal základním strukturálním prvkem představení *Meziřečí* (čas. Divadlo 1966, č. 8; prem. Reduta 1966), tematizujícího pobývání lidí v divadle. Vyskočil v nich obdobně jako Věra Linhartová simuloval situaci, kdy by mělo dojít k vyprávění jakéhosi příběhu, avšak patrně k němu nikdy nedojde, neboť ti, kteří by jej měli vyprávět, snad herci, snad jen jednotlivé hlasy autora, si ve vzájemném dialogu začnou vyjasňovat, co vyprávět, kdo a jak a také komu se to má vyprávět. Výsledkem je jakási antihra, ve které se skutečnost divadla a představení stává hrou, zážitkem a účastí, ve které se neděje a není sdělováno a prožíváno nic jiného než samo představení.

Jazykové stereotypy a fráze byly v šedesátých letech chápány jako nejvýraznější projev mechanismů, které ničí možnost skutečného dorozumívání a ovládají lidské osudy. Dramatikem, jenž tento pocit vyslovil naplno a byl tedy vnímán jako zosobnění absurdního dramatu, se stal VÁCLAV HAVEL, autor hry *Zahradní slavnost* (1964; prem. Divadlo Na zábradlí 1963). Osu *Zahradní slavnosti* (na jejímž počátku stál i Vyskočil) utváří cesta hlavního hrdiny, který se vydává do světa, aby se v závěru vítězně vrátil domů. Hugo Pludek tu představuje typ člověka, jenž si v životě počíná podobně jako při hře v šachy sám proti sobě: prohraje-li na jedné straně, na straně druhé musí zaručeně vyhrát. Své schopnosti pohotově kombinovat dokáže využít při pronikání do bezobsažných zákonitostí a pravidel nesmyslných institucí. Jeho cestu světem, respektive jeho úřednickou kariéru, přitom Havel koncipuje jako parodii na dialektickou triádu teze, antiteze, synteze: Hugo se podílí na likvidaci Likvidačního úřadu, na jeho nahrazení stejně zbytečnou Zahajovačskou službou i na vzniku nové, „syntetické“ instituce nazvané Ústřední komise pro zahajování a likvidování. Domů se pak vrací za situace, kdy již zcela ztratil sám sebe, a tudíž ani neví, kam přichází. Jeho integrace s nesmyslným světem je vykoupena ztrátou vlastní identity.

Blíže neurčený úřad tvoří také dějiště druhé uvedené Havlovy hry *Vyrozměnění* (rozmn. 1965; prem. Divadlo Na zábradlí 1965), vystavěné na motivu boje o moc prostřednictvím nesmyslných reform a nařízením povinně se dorozumívat zcela nesrozumitelnými umělými jazyky (ptydepe, chorukor). V dobové atmosféře silícího volání po reformě socialismu a jeho ekonomického fungování pak Havlova

hra vyjádřila pochyby autora o smyslu obdobných změn bez narušení podstaty.

Mimořádné postavení v rámci Havlovy tvorby má hra *Ztížená možnost soustředění* (rozmn. 1968; prem. Divadlo Na zábradlí 1968). Její ústřední postavou je vědec, který sice z řady obecných frází sestavuje filozofickou stať o morálce, hodnotách a smyslu lidského a společenského bytí, má však nemalé potíže s hodnotovými volbami ve svém osobním a citovém životě. Hra má mozaikovitou, kaleidoskopickou stavbu, v rychlých časoprostorových střizích se v ní střídají výjevy z protagonistova soukromého i pracovního života. U Havla se tu poprvé dostává do popředí komplikovanější jedinec a postava doktora Humla, který stereotypně osciluje mezi dvěma (třemi) ženami, mezi rolemi manžela a milence, aniž by v některé z nich našel kýžený smysl života, je tu předmětem dramatického pozorování, nikoli však již předmětem jednoznačného odsudku. *Ztíženou možností soustředění* tak Havel vykročil směrem k dramatickým konstrukcím, v nichž lze některé z postav více či méně ztotožňovat s ním jako s autorem.

DALŠÍ PODOBY MODELOVÉ DRAMATIKY

Pocit životní absurdity a objevování existenciálního rozměru, jehož může nabýt smysl nesmyslu, oslovil v šedesátých letech celou řadu dalších českých dramatiků, každého podle jeho osobního naturelu.

Jedním z nich byl i jeden ze spoluzakladatelů, kmenových režisérů a dramatiků pražského Činoherního klubu LADISLAV SMOČEK. Ten debutoval dějovým válečným dramatem *Piknik* (rozmn. 1966; prem. 1965), vykreslujícím extrémní situaci, do níž se dostane skupinka amerických vojáků. Groteskní a tragikomické polohy lidské existence ovšem Smoček vyjádřil zejména v alegorickém podobenství *Bludiště* a v grotesce *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* (obě rozmn. 1966; společná prem. 1966). První z nich je dramaticky rozvinutou metaforou života jako bludiště, do něhož lze vejít, které však už nelze opustit, druhá pak fraškou o nadutém intelektuálovinymandovi, kterého ztráta dosavadních jistot proměňuje v násilníka

Václav
Havel

Ladislav
Smoček

a donutí spáchat sérii – domnělých – vražd. Situační i jazyková hravost, jakož i prostor pro herce a jejich groteskní komiku vedly k tomu, že Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho bylo přijato jako jeden z nejzajímavějších výtvorů české dramatické literatury a stalo se jednou z nejhranějších inscenací souboru.

Polemika
s vládnoucím
politickým
systémem

Mnohé autory přitahovaly postupy modelového dramatu tím, že umožňovaly prostřednictvím scénických metafor satiricky polemizovat s vládnoucím politickým režimem. Základním tématem českého dramatu tohoto období se totiž stávala všemohoucnost iracionálního systému, který ovládá i své tvůrce a který nedává prostor pro individuální hledání pravdy. K dílům, jež si v groteskní nadsázce pohrávala s tématem byrokratického aparátu, jenž se vymkne kontrole, patřila například „rokoková libohra“ LUDVÍKA AŠKENAZYHO *C. k. státní ženich* (1962; prem. Vinohrady 1961). Inspiraci Franzem Kafkou prozrazují již svými názvy hry IVANA KLÍMY *Zámek* (rozmn. 1964; prem. Vinohrady 1964) a *Porota* (rozmn. 1968; prem. Komorní divadlo 1969).

Milan
Kundera

Drama MILANA KUNDERY *Ptákovina* (1. verze s tit. *Dvě uši dvě svatby* rozmn. 1968; 2. verze čas. Divadlo 1969, č. 1; prem. Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1969, Divadlo Na zábradlí 1969) bylo vystavěno jako střet mezi groteskní figurou všemocného funkcionáře, jenž zasahuje do lidských životů na základě udání, a postavou vnitřně rozpolceného člověka, jenž sice donašečský systém spoluutváří, ale současně se na něj pokouší prostřednictvím lsti vyzrát. V příběhu typově náležícím mezi autorovy „směšné lásky“ ovšem nad oběma vítězí ten třetí: žena-manipulátorka „na pomezí nechutnosti a přitazlivosti“, která se neostýchá ani vydírání, neboť „moc je nejsladší, když je úplně nepřiměřená. Když blbec vládne moudrému, silný slabému, ohavná krásnému.“

Pavel
Kohout

Ke dramatikům, kteří se pokusili o abstraktnější obraz lidského života, patřili i PAVEL KOHOUT nebo MILOŠ MACOUREK. První se k modelové dramatické přihlásil „cirkusovým představením s jednou pauzou“ *August August, august* (rozmn. 1967; prem. Vinohrady 1967). Specifickou poetiku cirkusové komiky v ní využil k divadelní metafoře o protikladu mezi lidskými sny, krutostí světa a těch, kteří s námi manipulují. Ústřední postavou této alegorie je August, jenž touží „frizírovat vosum bílejch lupicánů“ a pro tento sen je ochoten

učinit cokoli. Jeho protihráčem je ředitel: pragmatický manipulátor, který mu sice nechává naději, avšak zároveň mu klade nespelnitelné podmínky – a když se Augustovi podaří všechny klaunsky splnit, ředitel do manéže místo lipicánů nechá vpustit dravé šelmy.

Miloš
Macourek

Ještě krutějším obrazem průměrného lidského života byla Macourkova *Hra na Zuzanku* (rozmn. 1968; prem. Divadlo Na zábradlí 1967). Jedná se o panoptikum groteskních výjevů ze života jedné ženy od narození přes dětství v podivné rodině, školní docházku, všelijaká jednání na úřadech, manželství a péči o děti až po stáří zakončené pohřbem. Skrze nesmyslnost mnohdy velmi drastických situací tu dramatik zaútočil na stereotypy v životě moderního člověka.

Alena
Vostrá

Prvky absurdity se objevily také v dramatické ALENY VOSTRÉ, autorky situační komedie *Na koho to slovo padne* (rozmn. 1967; prem. Činoherní klub 1966) pojednávající o nečestnosti, díky níž může i nezávazná hra a zprvu bezvýznamný šprým přerůst do podoby „nehrané“. Odsudkem lidské konformity, kterou rodí prostředí činžáku, jež „zvláštním způsobem připomíná králíkárnu“, je její drama *Na ostří nože* (rozmn. 1969; prem. Činoherní klub 1968).

RŮZNORODOST DIVADEL MALÝCH FOREM

Hnutí divadel malých forem v průběhu šedesátých let vytvořilo mnohotvárný obraz rozmanitých divadelních, literárních a hudebních aktivit. Vedle nejvýznačnějších scén tak vznikla celá škála profesionálních, ale i amatérských souborů.

Rokoko

Divadlo Rokoko pod vedením Darka Vostřela na přelomu desetiletí uvedlo hudební parafrázi českých pohádek a pověstí *Babopop* (*Babička povídá pohádky*, rozmn. 1960; prem. 1959). V následujících sezonách divadlo udržovalo dvě dramaturgické linie: na jedné straně lze v repertoáru pozorovat zřetelnou orientaci na celovečerní, formálně ucelené satirické hry, na straně druhé zde existovala velmi silná inklinace ke komerčně úspěšnému divadlu písni, založenému na popularitě pěveckých hvězd, která od poloviny šedesátých let zcela převládla.

Jediným výraznějším kmenovým autorem Rokoka s ambicí psát původní divadelní hry byl JIŘÍ ŠUP (vl. jm. Jan Žáček). V roce 1962 měl premiéru jeho *Sen o bílém koni* napsaný na motivy Erenburgova Trustu D. E. a – přes četné satirické narážky na domácí poměry – varující před imperialistickou válečnou hrozbou. Pseudodetektivka *Konvenční vražda* (prem. 1966) mystifikovala diváka vyšetřováním vraždy, která se posléze objasní jako „vražda kádrová“. V *Katu a jeho Mydláři* (rozmn. 1967; prem. 1968) autor volně transformoval známou katovskou historii směrem k politické aktualitě.

Paravan Poloamatérské divadlo Paravan, založené v roce 1959 v uprázdněné pražské Redutě J. R. PICKEM, navazovalo od svých prvních představení na poetiku tradičního literárního kabaretu, jak jej mezi válkami představovala Červená sedma. Svoji činnost zahájilo uvedením několika komponovaných kabaretních pásem literárních parodií, monologů (tzv. monoléček), epigramů, aforismů a satirických scének, které byly pospojovány určitým jednotčím motivem. Neodmyslitelnou součástí představení byly původní i převzaté písně a především stylizovaný sebeironický herecký projev J. R. Picka v roli konferenciéra, který místo obvyklých spojovacích textů recitoval své verše, epigramy a povídky. Formu kabaretního pásma Pick využil i v inscenaci *Z Košíř až po Orinoko aneb Všichni moji otcové* (čas. Repertoár malé scény 1965, č. 12; prem. 1964), které evokovalo atmosféru pražských dvorků a prvních trampských osad, či v kabaretu *Těpick, Shakespeare!* (rozmn. 1964, i prem.). Souběžně soubor inscenoval i několik Pickových ucelenějších kabaretních parodií (*Trafikant Jan*, rozmn. 1962, i prem.; *Dvě aktovky a diplomatka*, rozmn. 1963; prem. 1962). V roce 1965 byl Paravan administrativně zrušen.

Večerní Brno Důkazem toho, že kvalitní malé scény mohly vzniknout i mimo pražské centrum, bylo Satirické divadlo Večerní Brno. Prvním vystoupením ještě neinstitucionalizovaného souboru byly „živé satirické noviny“ *Večerní Brno* (prem. 1959 v divadélku Radost). Autory pásem byli MIROSLAV SKÁLA, VLASTIMIL PANTŮČEK a LUBOMÍR ČERNÍK. Dějově ucelenější bylo pásmo *Pozor, hodný pes!* (rozmn. 1961; prem. 1960), které jeho autoři MIROSLAV SKÁLA a VLADIMÍR FUX vystavěli okolo nápadu s pilulkami, jež umí vzbudit umělý smích a optimismus. Signálem, naznačujícím příklon k sevřenějšímu dramatickému tvaru (tento obrat byl spojen především s příchodem Evžena Sokolovského

do funkce uměleckého šéfa), bylo inscenování satirické metafory Vladimira Majakovského *Štěníce*, demaskující socialistické měšťáctví (*Bestia štěnicensis*, prem. 1962). Na ni bezprostředně navázala perzifláž *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (rozmn. 1963; prem. 1962), kterou připravil VLADIMÍR FUX a v níž prostřednictvím reinterpretovaných shakespearovských motivů, adresných narážek na byrokratismus, strnulost tisku či nekritizovatelnost institucí prezentoval obraz společnosti, v které proti zločinnému kultu osobnosti a vládě omezenosti stojí zdravě kritický, plebejský pohled na svět.

Divácky nejúspěšnější inscenací Večerního Brna se stala pseudobáňorka *Drak je drak aneb Kterak Žužličti k rozumu přišli* autorů Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe a Vlastimila Pantůčka (rozmn. 1963; i prem.). Hra, travestující lidové pohádky a Dykovu hru Ondřej a drak, využívala principu divadla na divadle. V ostře satirickém záběru tak poukázala na to, že nikoli jen neosobní dějinné síly či represivní státní aparát, ale i přizpůsobivost, pokrytectví, alibismus a občanská pasivita konkrétních lidí jsou příčinou společenského marasmu. Období společenské satiry ve Večerním Brně uzavřela travestie Havlíčkova básnického podobenství, „nonstop-nonsense“ *Král-Vávra* MILANA UHDEHO (1965; prem. 1964).

Ke specifickým podobám divadel malých forem patřily soubory, jež poetiku *text-appealů* rozvíjely směrem k volně improvizované dialogické divadelní hře. Průkopníkem takového pojetí divadla a dramatického textu byl především Ivan Vyskočil, který měl ovšem řadu následovníků.

Liberecké Studio Y vzniklo v divadelní sezoně 1963/64 jako amatérský experimentální soubor z iniciativy výtvarníka, herce, režiséra a dramatika JANA SCHMIDA. Jeho inscenace měly tvar jevištní koláže a kladly důraz na nekonvenční zření věcí a vztahů, na jevištní experiment a syntetické propojení slovesné, herecké, hudební, scénografické a režijní složky. S tím souvisela i improvizací hravost, jakoby mimoděk generující estetizované trapno. Na tomto principu byla vystavěna již první inscenace souboru, dvoudílné *Encyklopedické heslo XX. století* (1. část 1900–30, prem. 1964; 2. část 1930–60, prem. 1965), v němž jeho autoři (na první části s Janem Schmidem spolupracoval KAREL NOVÁK) z chronologicky uspořádaných jednotlivin odlišného řádu (přípomínky klíčových historických událostí byly

Studio Y

prokládány bagatelami typu inzerátů, statistik novinářských zpráv, kuriozit, dobových šlágrů apod.) vytvořili příběh neklidného století, ale také Schmidova úprava světoznámé opery nazvaná *Carmen nejen podle Bizeta* (čas. Sešity pro mladou literaturu 1966, č. 6; in *Třináct vůní*, 1992; prem. 1966). Trvalou součástí repertoáru divadla byly *Takzvané večery na přidanou* (prem. 1966), které byly věnovány volné kolektivní improvizaci.

Poněkud jinou formu divadelního experimentu měla – zejména pro budoucnost – představovat tvorba Divadla Husa na provázku, jež vzniklo v září 1967 v Brně zprvu na amatérské bázi kolem divadelního pedagoga a dramaturga Bořivoje Srby. Jeho vůdčími osobnostmi byli režiséři Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Peter Scherhauser. Na veřejnosti se soubor poprvé představil 15.–18. března 1968 montáží ZDEŇKA POSPÍŠILA *Panta rhei aneb Dějiny národu českého v kostce*, pásmem z *Šibeničních písní* Christiana Morgensterna EVY TÁLSKÉ a balzakovskou adaptací PETERA SCHERHAUFRA *Umění platiti své dluhy a uspokojovati věřitele, aniž by bylo třeba vyjmouti jediný halěz z vlastní kapsy*.

S originální divadelní inspirací přišel amatérský, kabaretně-revuální soubor Dostavník, působící od roku 1965 v Malostranské besedě. Jeho poetiku ovlivnilo zejména hravé recesistické hnutí tzv. Krhútů, které s odkazem na T. R. Fielda rozvíjelo ideu smyšleného národa a představovalo osvobozující fantazii absurdních aspektů lidského života. Dějiny krhútského národa sepsal s nespoutaným slovtvorným novátorstvím hlavní protagonista divadla ERVÍN HRYCH v *Krhútské kronice* (1967).

V roce 1967 začalo v Malostranské besedě působit i intelektuálně hravé Divadlo Járy Cimrmana. Jeho založení předcházely rozhlasové pořady – fingované přenosy z fiktivní Vinárny U Pavouka vysílané v prosinci 1966, v nichž členové tzv. Společnosti pro rehabilitaci osobnosti a díla Járy Cimrmana (Zdeněk Svěrák, Jiří Šebánek, Ladislav Smoljak, Miloň Čepelka, Karel Velebný ad.) poprvé seznámili posluchače s objevením pozůstalosti zapomenutého českého génia – neexistujícího světoběžníka a polyhistora Járy Cimrmana. Na této mystifikační hře pak bylo založeno i divadlo, které nemělo po celou dobu své existence jiný cíl než „vědecky fundovaně“ zprostředkovat divákům Cimrmanův život a jeho rozsáhlé, nedocenené dílo, zasahující do všech oblastí lidské činnosti v oblasti vědy a umění.


Již od prvních představení (*Akt ZDEŇKA SVĚRÁKA*, prem. 1967; školská parodie *Vyšetřování ztráty třídní knihy* LADISLAVA SMOLJAKA, prem. 1967; Šebánkova *Domácí zabijačka*, prem. 1968; večer nad operetním dílem Járy Cimrmana *Hospoda na mýtince* Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, prem. 1969, parodizující žánr operety; texty her in *Divadlo Járy Cimrmana*, 1987, a ve stejnojmenném třináctidílném souboru, 1992–94) se ustálil prakticky neměnný tvar inscenací, jejichž první část tvořil odborný cimrmanovský seminář, složený z krátkých přednášek, zatímco ve druhé části představení následovala Cimrmanovi připisovaná hraná aktovka, tematicky spjatá s předchozím výkladem. Součástí divadelní poetiky založené na osvobodivém intelektuálním humoru, vycházejícím z parodie, nonsensu, paradoxu, slovní a situační komiky byl i stylizovaně naivní, ochotnický toporný projev herců, kteří hráli i ženské role. Divadlo Járy Cimrmana se stalo jedním z nejspecifičtějších projevů českého divadla, literatury a kultury následných desetiletí.

Poetika
cimrmanovských
her

Divadlo Husa
na provázku

Dostavník

Divadlo Járy
Cimrmana



1969-1989

LITERÁRNÍ ŽIVOT

V roce 1969 byla zahájena takzvaná normalizace: několikafázový proces, během něhož se té části KSČ, která se rozhodla opřít svou pozici o okupační vojska a hájit ortodoxně pojatý model socialismu prosazovaný Sovětským svazem, podařilo obnovit mocenský monopol. Aby toho bylo dosaženo, bylo nutné zastrašit a konformizovat občany, opět jim vnutit nadvládu komunistické strany ve všech sférách života společnosti. Nastolen byl tzv. reálný socialismus, tedy politický systém, který se pragmaticky snažil – v rámci svých omezených ekonomických možností a schopností – uspokojovat materiální požadavky obyvatel a současně ideologicky oktrojoval veškerý duchovní život tak, aby neohrožoval pozice nového establishmentu. Výchozí principy komunistické iluze o budování lepší společnosti v tomto systému sice poklesly na úroveň bezobsažných frází a floskulí, nicméně nadále byly považovány za závazné: alespoň slovní přitakání danému statu quo, který reprezentovaly, se stalo jedním z pravidelných testů loajality každého jedince. Výsledkem byla atmosféra bezčasí, v němž se většina obyvatel stáhla do soukromí a o veřejné záležitosti přestala jevit zájem. Ti z nich, kteří navzdory všemu nadále neskrývali své opoziční či nesouhlasné názory, začali být různými prostředky perzekvováni.

Nastolení tvrdého politického kurzu výrazně zasáhlo také českou uměleckou tvorbu, neboť umělci a zejména spisovatelé byli režimem chápáni nejen jako přímí viníci událostí roku 1968, ale i jako vhodné příklady toho, jak je výhodné přizpůsobit se, a naopak, že tvrdý trest za nepřizpůsobivost postihne i mediálně známé osobnosti. Reakcí na naprosté ovládnutí veřejného prostoru včetně oficiálního života

Éra „reálného socialismu“

Normalizace a umělecká tvorba

duchovního a uměleckého ovšem bylo, že politická a tvůrčí opozice začala spontánně vytvářet paralelní komunikační prostor, v písemné podobě využívající možnosti strojopisných samizdatů. Tyto disidentské aktivity posilovalo i to, že se mohly opřít také o umělecké, organizační a nakladatelské aktivity kvantitativně i významem se rozrůstajícího exilu.

POČÁTKY NORMALIZACE A NOVĚ NASTOLENÁ „PRAVIDLA HRY“

Od srpnové okupace do počátku sedmdesátých let Československo opustily desetitisíce lidí, včetně mnoha příslušníků kulturních a vědeckých elit. Okupaci a navazující politické kompromisy však odmítali nejen ti, kteří se rozhodli nespojovat svou vlastní budoucnost s budoucností země, ale naprostá většina obyvatel. To se naplno projevilo v lednu 1969 během pohřbu Jana Palacha a na konci března téhož roku, kdy dvojí vítězství československých hokejistů nad Sovětským svazem na mistrovství světa spustilo živelné oslavy.

Nově se formující vedení KSČ se ovšem rozhodlo vnutit československé společnosti svůj pohled na minulost i budoucnost. Signálem jeho nástupu se v dubnu 1969 stalo odstavení Alexandra Dubčeka a jmenování Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ. V následujících měsících pak ze stodesetičlenného Ústředního výboru KSČ dobrovolně i pod nátlakem odešlo třiašedesát členů a kandidátů. Následovalo mediální zpochybňování tzv. pražského jara, jeho osobností a organizací, jež se na reformní politice podílely, a posléze nabývala na síle i represivní opatření. Postupně byly uzavřeny hranice země a po několika měsících svobody byla obnovena cenzura periodického tisku: za tím účelem byl v září 1968 zřízen *Úřad pro tisk a informace* (ÚTI), který se posléze rozdělil na českou, slovenskou a federální instituci (ČÚTI, SÚTI, FÚTI).

Když se 21. srpna 1969 ve všech větších městech uskutečnily bouřlivé spontánní protesty proti okupaci, představitelé nastupujícího

režimu se je rozhodli využít k přímé konfrontaci a definitivnímu upevnění svých pozic. Demonstrace byly mocensky potlačeny, a to i za tu cenu, že si zásahy ozbrojených složek a dělnických milicí vyžádaly lidské životy a řadu zraněných. V následující mohutné propagandistické kampani pak byly tyto protesty prohlášeny za projev kontrarevoluce řízené protisocialistickými živly a západními agenty, kteří chtěli společně podvést lid, ale – jak zněl název speciální přílohy Rudého práva – „Neprošli“. Tím byl vytvořen základ pro případnou kriminalizaci jakéhokoli projevu vzdoru a pro totalitní ovládnutí veřejného prostoru.

Se stejným cílem byla také během roku 1969 zastavena většina stávajících kulturních časopisů. Nahradit je měly dva týdeníky pod plnou kontrolou nového komunistického vedení: *Tvorba*, která se věnovala kulturněpolitické a umělecké problematice, a *Tribuna*, soustřeďující se spíše na oblast veřejného života. Oba tyto časopisy se pak aktivně zapojily do mediální kampaně, jež měla diskreditovat tzv. pražské jaro a s ním spjaté osobnosti. V literární sféře, kde to znamenalo zaútočit na významné spisovatele a emblematická díla šedesátých let, se tohoto úkolu iniciativně ujal zejména Jiří Hájek, jehož denunciační texty byly shrnuty do knihy *Mýtus a realita* ledna 1968 (1970).

Na konci roku 1970 bylo schváleno *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, v němž komunistické vedení výslovně odsoudilo nejen tzv. pražské jaro, ale i jakékoli pokusy o reformu systému. Text *Poučení* byl vzápětí povýšen na závaznou směrnici umožňující zahájit „očistu“ komunistické strany a celé společnosti od těch, kteří v krizových letech „selhali“. Při výměně legitimací KSČ, spojených s tzv. prověrkami všech členů, se souhlas či nesouhlas s *Poučením*, a tedy i se srpnovou okupací a současným vedením státu stal testem loajality jednotlivce. V rámci prověrek přišlo o členství v KSČ přibližně půl milionu lidí a pro řadu z nich to mělo přímý existenční dopad. O něco menší důsledky měly prověrky nestraníků, jimiž procházeli všichni kromě manuálně pracujících.

Mimořádnou pozornost státní orgány věnovaly veřejně působícím osobnostem, které se v minulém období angažovaly, například podpisem výzvy 2 000 slov. Od těch se nyní očekávalo, že se svých „omylů“ veřejně a deklarativně zřeknou, a pokud tak nechtěly učinit,

Protesty
v roce 1969

Nové kulturní
časopisy

Prověrky

Postihy „osma-
šedesátníků“

ztratily – někdo jen na čas, jiní pak navždy (respektive na dvacet let) – možnost veřejného vystupování a publikování. Na počátku sedmdesátých let tak byly z veřejného života „vygumovány“ stovky a tisíce vědců, spisovatelů, redaktorů, překladatelů, ale také televizních a rozhlasových moderátorů, zpěváků, hudebníků, herců, režisérů, filmařů, výtvarníků, sportovců a dalších.

Součástí akcí, které měly na počátku sedmdesátých let varovat veřejnost před jakýmkoli odporem, byl také soud s členy ostravského divadélka Waterloo, při němž se jedním hlavních bodů obžaloby stala „pobuřující“ parodie Katajevova Syna pluku. Za podvracení republiky a socialistického zřízení bylo tehdy odsouzeno osm členů divadla (Petr Podhrázký, Ivan Binar, Eduard Schiffauer a Petr Ullmann k nepodmíněným trestům).

Výsledkem všech těchto akcí bylo, že se restaurované moci v relativně krátké době podařilo zastrašit většinu populace, včetně příslušníků mladé generace, která v předchozím desetiletí patřila k nejhlasilivějším kritikům režimu. Nyní však byli mladí lidé přinuceni začít zvažovat souvislost mezi vlastní budoucností a alespoň symbolickými gesty souhlasu. V listopadu 1970 byl za účelem jejich ideového ovládnutí ustanoven Socialistický svaz mládeže (SSM), který se posléze stal masovou organizací, v níž bylo členství vnímáno jako víceméně povinné, zvláště pak pro ty, kteří chtěli studovat na středních a vysokých školách, případně nadále rozvíjet svou odbornou kariéru. Pro ctizádostivé se pak SSM stal předstupněm k dalšímu kroku podmiňujícímu kariéru, tedy ke vstupu do KSČ.

Vítězství nového, husákovského vedení potvrdil XIV. sjezd KSČ, konaný v květnu 1971; míru manipulace s obyvatelstvem pak vyjadřovaly listopadové volby do národních a federálních zastupitelských orgánů, v nichž jednotná kandidátka Národní fronty obdržela více než 99 % hlasů apatických občanů. Nastala éra konzumního socialismu, kdy lidé hledali klid a uspokojení často v úzkých přátelských a profesních komunitách.

Na počátku sedmdesátých let se tak československá společnost nově strukturovala. Jeden její pól představovali budovatelé a obhájci režimu, kteří se aktivně a z přesvědčení zapojili do procesu normalizace a do udržování vzniklého statu quo. Druhý pól pak utvářela vnitřně různorodá opozice, k níž patřili nejen nesouhlasně uvažující

intelektuálové a lidé občansky a existenčně diskriminovaní, ale také někdejší komunističtí reformátoři nebo naopak nonkonformní vyznavači undergroundu. Prostor mezi těmito krajními póly pak představovala nehomogenní, zastrašená masa občanů, která se sice s totalitní mocí příliš neztotožňovala, ale nebyla schopna veřejného odporu. Většina z nich totiž dospěla k názoru, že je zbytečné a existenčně nebezpečné politickou realitu neakceptovat a nevyhovět – alespoň formálně – totalitním normám. Naučila se tak oddělovat veřejný a soukromý sektor a přitom využívat rozmanitých kompromisů a herních strategií: někteří k tomu, aby jejich prostřednictvím posilovali své materiální či společenské postavení, jiní pak k utváření tzv. šedé zóny. Šlo o prostor ezopského jazyka a podtextů, metafor a náznaků, v němž bylo s trochou osobní odvahy možné i více či méně nepřímo vyjadřovat svůj despekt k sociální přítomnosti.

FUNGOVÁNÍ LITERATURY V OFICIÁLNÍ SFÉŘE

Nedůvěra komunistických ideologů vůči spisovatelům, kteří se během roku prezentovali jako opoziční a mravní autorita, vedla k tomu, že české státní orgány už na samém počátku normalizace odmítly schválit stanovy a registraci nově ustaveného Svazu českých spisovatelů v čele s Jaroslavem Seifertem. Vznik tohoto svazu v červnu 1969 byl součástí federalizace, tedy rozčlenění původně jednotné celostátní spisovatelské organizace na dvě národní. Její česká část však nebyla – na rozdíl od slovenské – jako svébytná organizace legalizována a navíc jí postupně byla znemožněna jakákoli činnost. V roce 1970 tak de facto (nikoli de iure) zanikla.

Nepovolený Svaz českých spisovatelů měl být obratem nahrazen novou organizací stejného jména, jejímiž členy se měli stát pouze spisovatelé loajální k politice KSČ. Ustavit jej měl přípravný výbor založený již na sklonku roku 1970; jeho předsedou se stal básník Josef Kainar, který ale záhy zemřel. Iniciativu tedy převzal politický pracovník a prozaik Jan Kozák. Ustavující sjezd normalizačního Svazu českých spisovatelů, jenž na předchozí svaz právně ani personálně

Seifertův
Svaz českých
spisovatelů

Vznik
prorežimního
Svazu českých
spisovatelů

nenavazoval, se mu však podařilo svolat až na přelomu května a června 1972. Sjezd se konal pod heslem Literatura do služeb socialismu – do služeb člověka. Zúčastnila se ho zhruba stovka komunistické straně oddaných beletristů, literárních kritiků i teoretiků. Sám Kozák na něm přednesl referát, který českou literární obec příkře rozdělil na odsouzeníhodné stoupence „krizového vývoje“, na spisovatele tolerované a na „zdravé jádro“. (Po federalizaci Československa byla kultura plně v rukou české a slovenské vlády, tedy orgánů, které uplatňovaly poněkud jiné přístupy, čemuž odpovídala i jiná kulturní atmosféra v českých zemích a na Slovensku a jiná politika národních spisovatelství. Potřeba koordinovat jejich aktivity tak zpětně vedla k formálnímu vzniku celostátních spisovatelství, jako byly *Československý výbor svazů spisovatelů* a od prosince 1977 *Svaz československých spisovatelů*.)

Souběžně se rozběhla snaha regulovat a cenzurovat literární tvorbu. V první fázi bylo tak zabráněno tomu, aby se ke čtenářům dostaly již vytištěné tituly nepohodlných autorů (například Hrabalův soubor Poupata, kniha filozofa Jana Patočky *O smysl dneška*) a bezprostředně nato došlo také k personálním čistkám v nakladatelstvích. Na jaře 1970 se do Československého spisovatele opět vrátil osvědčený politický praktik Jan Pilař. (V roce 1983 pak Pilař povýšil na ředitele, kterým byl až do listopadu 1989; za šéfredaktory si vybral Miloše Pohorského a v roce 1985 Jana Suchla.) Nakladatelství opět administrativně posílilo svou klíčovou roli ve vydávání novinek české literatury, od roku 1971 se však nově stalo také gestorem pro vydávání české klasiky – mimojiné i proto, že ta představovala jakési východisko z nouze v situaci, kdy práce většiny donedávna vydávaných soudobých autorů byly zakázané.

„Stranicky spolehlivé“ vedení v této době dostala také další nakladatelství ústřední (Albatros, Lidové nakladatelství, Mladá fronta, Odeon, Orbis, Práce, Svoboda) i regionální. Zrušeno bylo pražské nakladatelství Symposium, mostecký Dialog a havlíčkovobrodská Vysočina. Místo zrušeného libereckého Severočeského nakladatelství vzniklo – bez právní kontinuity – nové, stejnojmenné nakladatelství v Ústí nad Labem. Práce ostrakizovaných autorů byly staženy nejen z knihkupectví a z nakladatelských plánů, ale i z výpůjčních katalogů veřejných knihoven.

Skupina normalizátorů byla v české literatuře poměrně početná a spojovala se s různými centry, z nichž nejsilnější byl právě Svaz českých spisovatelů, jehož členové a funkcionáři působili i na univerzitních a akademických pracovištích. Ze spisovatelů svou kariéru s normalizačním režimem úzce spojili zejména Jan Kozák, Ivan Skála, Jan Pilař, Jiří Taufer, Josef Rybák, Oldřich a Miroslav Rafajové, Alexej Pludek či Vojtěch Trapl. Oporou jim pak byla prorežimní literární kritika, reprezentovaná Jiřím Hájkem, Jaromírou Nejedlou, Hanou Hrzalovou, Štěpánem Vlašínem, Milanem Blahynkou, jakož i estetikem Sávou Šaboukem. Nejmilitantněji z nich vystupoval Vítězslav Ržounek, vedoucí katedry české literatury na pražské filozofické fakultě, který byl uvnitř svazových orgánů i širší literární veřejností vnímán jako jeden z nejmocnějších a nejdogmatictějších aktérů literárního života.

Charakteristickým rysem normalizačního literárního života přitom bylo, že větší roli než vlastní tvorba a poetika hrály záležitosti personální. Socialistický realismus, jenž v padesátých letech vytvářel pevnou normu, se tu smrsknul jen na vágní floskule a příležitost k proklamativním přihlášením. Bylo tak možné psát téměř jakkoli a o čemkoli – ovšem s výjimkou klíčových společenských témat, která připouštěla pouze oficiální interpretaci. Naprosto tabuizována byla jakákoli – i nepřímá – kritika komunistické strany, jejích funkcionářů a politiky. Zásadně odmítány také byly „negativistické, spirituální a intelektuální“ literární projevy konce šedesátých let. Nicméně to, zda daný spisovatel patří ke komunistické elitě, případně je režimem alespoň tolerován, mělo při jeho prezentaci a hodnocení větší význam než konkrétní podoba a kvalita díla. Kozákovo sjezdové rozčlenění spisovatelů do různých kategorií podle loajality k režimu se tak stalo závazným a zásadně ovlivnilo oficiální literární komunikaci následujících let.

Pokud byl určitý spisovatel zařazen mezi zakázané, mohl tento verdikt v první polovině sedmdesátých let zvrátit pouze pokáním: veřejným sebekritickým odmítnutím šedesátých let a názorů, které tehdy zastával. Tuto ponižující proceduru, již komunistický režim propagandisticky využíval doma i v zahraničí, podstoupili například Miroslav Holub (1973); Bohumil Hrabal či Jiří Šotola (oba 1975). „Napraveným hříšníkům“ pak byla zpravidla tolerována i díla, která

„Normalizátoři“
české literatury

Handwritten signature: Pilař

Vyprázdnění
pojmu
socialistický
realismus

Oficiálně
vydávání
spisovatelé
a moc

Handwritten signature: Pilař

1969–1989

zcela neodpovídala oficiálním požadavkům. Například Šotolovi tak mohly vycházet romány prostoupené hlubokou historickou skepsí, která byla v naprostém rozporu s oficiálním dějinným optimismem.

Naznačená pravidla platila bez velkých posunů po celé období 1969–89. Přesto však při podrobnějším pohledu nelze přehlédnout jistý zlom, který nastal na počátku osmdesátých let, kdy klíčové role a vedoucí místa v časopiseckých redakcích, nakladatelstvích i ve vedení spisovatelské organizace začali postupně obsazovat příslušníci mladší generace komunistických spisovatelů, která si zprvu říkala pětaticátníci a později pětachtýřicátníci. Jestliže předchozí vrstva normalizačních literárních funkcionářů byla emocionálně spjata s únorem 1948 a padesátými léty, tato generace se již skládala z tvůrců debutujících v druhé polovině šedesátých let. Utvářeli ji ti, kteří se nestačili v průběhu roku 1968 politicky „zdiskreditovat“ a na počátku normalizace spontánně využili publikační vakuum, jež zůstalo po autorech odsouzených politickou mocí k mlčení a zapomnění. V následujících letech pak přijali roli těch, kteří spolupracovali se staršímu soudruhy, aby postupně mohli nastoupit na jejich místa a případně provést dílčí změny.

Publikační prostor se příslušníkům této generace, v obecném povědomí představované zejména Jaroslavem Čejkou, Josefem Peterkou, Karlem Sýsem, Michalem Černíkem, Josefem Šimonem a o něco mladším Jaromírem Pelcem, otevřel zvláště v literárním týdeníku Kmen. Ten státní orgány povolily – pod Čejkovým vedením – teprve v roce 1982 a publikovala v něm celá řada dalších autorů a kritiků, včetně těch ze šedé zóny. Zprvu směl vycházet jen jako příloha komunistické Tvůrby a osamostatnit se jako svazový časopis mohl až v roce 1988.

Generace pětachtýřicátníků tak během osmdesátých let ovládla všechny důležité pozice v oficiální literatuře a stala se jejím reprezentantem. I za nastupující perestrojky ji ovšem zosobňovala způsobem, který vedl k tomu, že tato větev české literatury byla – zvláště ve srovnání s tvůrci v jiných druzích umění – vnímána jako opatrná a prorežimní.

Pětaticátníci

LITERÁRNÍ ŽIVOT V EXILU

Sovětská okupace spustila vlnu masových odchodů na Západ, jež zasáhla všechny vrstvy obyvatelstva. Za emigranty v pravém slova smyslu však byli mnozí prohlášeni až po roce 1970, kdy komunistická vláda znovu pevně uzavřela hranice a přestala tolerovat neschválené pobyty v zahraničí.

Ze spisovatelů a kritiků k posrpnové emigraci patřili mimo jiné Jan Beneš, Vratislav Blažek, Antonín Brousek, Eduard Goldstücker, Karel Kryl, A. J. Liehm, Věra Linhartová, Arnošt Lustig, Zdena Salivarová nebo Josef Škvorecký. Exulantská obec se však plynule rozšiřovala i po celá sedmdesátá a osmdesátá léta, její součástí se tak postupně stávali Ota Filip, Milan Kundera, Ivan Binar, Jaroslav Hutka, Vladimír Škutina, Pavel Kohout, Jiří Lederer, Jan Vladislav, Jiří Gruša, Vlastimil Třešňák, Iva Hercíková, ale také řada tvůrců, kteří knižně či časopisecky debutovali až v exilu, například Jaroslav Vejvoda, Jan Novák, Jan Pelc, Iva Pekárková či Jan Křesadlo. Důležité také bylo, že nebyly – na rozdíl od padesátých let – přerušeny úzké kontakty s domácím disentem, který se v Československu postupně zformoval jako prostor aktivního vzdoru vůči režimu.

Odlíšná generační i politická zkušenost byla příčinou jisté nedůvěry mezi poúnorovým a posrpnovým exilem, jež se projevovala především v oblasti politické a publicistické. Mezi posrpnovými emigranty bylo totiž mnoho těch, kteří poúnorovým emigrantům reprezentovali totalitní moc, před níž prchali. Posrpnový exil však představoval také novou inspiraci pro tradiční exilové spolky a listy, a tak se původní dobře patrné hranice mezi oběma generacemi postupně rozostřovaly.

Prudký nárůst počtu emigrantů přivedl v roce 1969 redaktora Antonína Kratochvila k neúspěšnému pokusu o vzkříšení *České kulturní rady v exilu* a její knižní edice *Sklizeň svobodné tvorby*, která se v šedesátých letech novými svazky čtenářům připomínala již jen sporadicky. Funkčnější zázemí českému literárnímu exilu poskytly české redakce rozhlasových stanic, zejména *Rádía Svobodná Evropa*, ale také bohemistická, respektive slavistická centra akademických pracovišť, a především v hojném počtu nově zakládaná česká exilová nakladatelství.

Čeští spisovatelé
v emigraci

Poúnorový
a posrpnový
exil

Exilová centra
literárního
života

28
Sixty-Eight
Publishers

Dominantní postavení mezi nimi pak mělo torontské nakladatelství *Sixty-Eight Publishers* manželů Škvoreckých, kteří mezi lety 1971–94 vydali přes 200 titulů. V jejich ediční politice měla přednost próza, poezii se věnovali jen příležitostně. Čtenářsky nejúspěšnější byl přitom hned první titul, kvůli jehož vydání bylo nakladatelství založeno, tedy Škvoreckého *Tankový prapor*. Ke kmenovým autorům patřily přední osobnosti české literatury, například Milan Kundera, Jan Křesadlo, Jiří Gruša, Karel Kryl či Jan Beneš. Důležité místo v jeho edičních plánech však měla také literatura faktu; velký ohlas vyvolaly memoáry Lídy Baarové a Adiny Mandlové.

Druhým nejvýznamnějším exilovým podnikem bylo nakladatelství *Index*, řízené Adolfem Müllerem v Kolíně nad Rýnem. Také ono projevovalo zájem především o původní beletrii a opíralo se o obdobné autorské zázemí jako torontské nakladatelství. K autorům, kteří publikovali v obou, patřili například Ota Filip, Pavel Kohout, Jaroslav Seifert, Jan Trefulka, Ludvík Vaculík, z publicistů Milan Šimečka či Pavel Tigrid. Výhradně v Indexu publikoval Vlasta Třešňák.

Curyšské nakladatelství *Konfrontace* bylo více otevřeno poúnorovému exilu. Poezie byla vydávána především v mnichovském nakladatelství *Poezie mimo domov* (PmD) Daniela Strože. Alexander Tomský v roce 1984 založil v Londýně nakladatelství *Rozmluvy*, jež vydávalo jak původní počiny (Jaroslav Strnad, Ivan Klíma), tak knihy, které byly v Československu zničeny (Petr Kabeš, Ivan Klíma). K těm nakladatelstvím, která vydávala reedice české klasiky i děl šedesátých let, dále patřilo například *CCC Books* (*Czechoslovak Cultural Committee*) v Mnichově, resp. v holandském Haarlemu. Křesťanská akademie v Římě publikovala knihy náboženského charakteru, měla i svou beletristickou edici *Vigilie* (Jan Čep, Ivan Jelínek, Milada Součková, Klement Bochořák, Václav Renč aj.).

Výraznou roli v životě českého exilu od počátku sedmdesátých let sehrála periodika. Publicistice, ale i literatuře a její kritické reflexi se nadále věnoval časopis *Svědectví* Pavla Tigrida. Měl široký okruh autorů a hojně přetiskoval i texty z domácího literárního samizdatu včetně autorů nejmladší undergroundové generace.

K domácí tradici se přihlásil římský dvouměsíčník *Listy* (od roku 1970) vydávaný Jiřím Pelikánem, jehož hlavní okruh přispěvatelů tvořili reformní komunisté v exilu. Významným obohacením exilového

literárního provozu byly ročenky *Čtení na léto* (1980–89), které vycházely zprvu jako příloha, později jako řádné letní číslo *Listů*. Jejich redaktor A. J. Liehm do rozsáhlých svazků zařazoval exilovou i samizdatovou beletrii.

Literatura měla své místo rovněž v *Proměnách*, vydávaných Společností pro vědy a umění v New Yorku (s rubrikou Antonína Kratochvíla zaznamenávající události na domácí literární scéně). Stálou kritickou rubriku si udržoval *Hlas domova* v Melbourne, curyšský *Zpravodaj* či torontský *Západ*. Daniel Strož v Mnichově vydával literární čtvrtletník *Obrys*. Literární a hudební underground našel publikační prostor ve vídeňské revue *Paternoster*.

Podstatným momentem exilového literárního provozu byl roku 1986 vznik *Československého dokumentačního střediska nezávislé literatury* (ČSDS). Iniciátorem byl historik Vilém Prečan, sídlem centra se pak stal zámek Schwarzenberg v západním Německu. Jeho posláním bylo archivovat, dokumentovat, ale i dále zprostředkovávat nezávislé písemnictví a veškeré projevy nezávislého myšlení v Československu.

Další exilová
periodika

FORMOVÁNÍ DOMÁCIHO PARALELNÍHO PROSTORU

Po období relativní liberalizace znamenala léta sedmdesátá opětovné utužení režimu a také opětovný nárůst množství uměleckých aktivit, které byly vykážány mimo veřejnou sféru, a to dokonce s úmyslem je zcela eliminovat. To se však nepodařilo, mimo jiné i proto, že komunistická moc při potlačování svých nepřátel již nemohla volit tak brutální prostředky jako v padesátých letech. A to zvláště poté, co v březnu 1976 vstoupily v platnost tzv. Helsinské dohody o lidských právech, které byly i československými představiteli potvrzeny na celoevropské konferenci roku 1975.

Vyřazení umělci tak měli větší příležitost pro to, aby si začali utvářet své vlastní komunikační kanály a vlastní komunikační prostor,

Utváření disentu jenž začal – byť omezenými prostředky a pro omezený okruh adresátů – oficiální scéně konkurovat. Důsledkem masivních politických čistek bylo, že se v disentu ocitli nejen ti, kteří vždy odmítali komunistické vize (Václav Černý, Václav Havel), ale rovněž mnoho tvůrců, kteří v předchozích desetiletích náleželi k politické, kulturní a umělecké reprezentaci komunistického režimu, nyní však byli pro svůj reformismus odsouzeni do role nepřátel socialismu. Emblematickým příkladem takového „zrádce ideje“ se v literatuře stal spisovatel Pavel Kohout.

Paralelní kulturní prostor Paralelní kulturní prostor tak zahrnoval pestrou škálu umělců, kritiků a teoretiků rozdílné názorové i estetické orientace, kteří se setkávali v soukromí, v restauracích a pronajatých sálech, na přednáškách, koncertech a divadelních představeních. Konspirativně vydávali sborníky, časopisy a knižní tituly a kolovaly mezi nimi s obtížemi dovozené exilové publikace. Kulturní akce pro úzký kruh zvaných hostů poskytovaly příležitosti k umělecké prezentaci i k setkávání – za určité vyvrcholení první vlny těchto snah lze považovat představení Havlovy Žebrácké opery Divadlem na tahu v hornopočernické restauraci U Čelikovských 1. listopadu 1975. Na tomto představení, jež se dodatečně stalo předmětem policejního vyšetřování, se sešlo jádro intelektuálního disentu.

Samizdatové edice Významnou roli v neoficiálních aktivitách sehrávala literatura. Již od počátku sedmdesátých let se totiž práce zakázaných spisovatelů šířily v rukopisech a opisech a byly také prezentovány na privátních autorských čteních. První samizdatovou edicí byly v roce 1972 olomoucké Texty přátel. Na konci téhož roku pak Ludvík Vaculík založil Edici Petlice, která měla v omezených podmínkách suplovat „kamenné“ nakladatelství. Technickým omezením bylo, že jednotlivé svazky bylo možno na psacím stroji opsat pouze v omezeném, nevelkém množství kopií. Ty pak byly ručně svázané a distribuovány mezi známé a zájemce. Shodně fungovalo též množství dalších samizdatových edičních řad s vlastní nakladatelskou orientací, vznikaly tak i specializované řady, například edice poezie Kde domov můj nebo filozofické Nové cesty myšlení. Formulace „Pro sebe a pro své přátele opsal“, kterou začal používat Václav Havel jako vydavatel Edice Expedice, měla chránit opisovatele před právním postihem.

Poněkud jiný neoficiální komunikační okruh od začátku sedmdesátých let vytvářeli surrealisté vedení Vratislavem Effenbergem. Hlásili se k nim Jan Švankmajer, Alena Nádvořníková, František Dryje, Albert Marenčin, Ivo Purš a další. Jejich aktivity byly výrazně kolektivní, jako soukromé tisky vydávali série obsáhlých sborníků i řadu titulů surrealistických textů a dokumentů, kolovaly však jen v úzkém, uzavřeném společenství.

Šedou zónu utvářely ty aktivity, kterým se dařilo dlouhodobě pohybovat na pomezí povoleného a využívat mezery v systému. O tolerovanou existenci navzdory všem administrativním i ideologickým překážkám usilovali příznivci divadla Semafor soustředění okolo Jonáš-klubu, ale i hudebníci a přátelé jazzu, vystupující jako Jazzová sekce Svazu hudebníků ČSR. Pod touto hlavičkou vydávali pro své členy bulletin Jazz, postupně se měnící v rozsáhlou revue, která se nevěnovala jen hudbě, nýbrž obracela svou pozornost též k oficiálně opomíjené výtvarné a literární problematice. Dovětek, že titul vychází pouze pro potřeby členů sekce, umožňoval publikovat práce, jež by jinak neměly naděje na zveřejnění (vyšla tak např. antologie Rocková poezie, 1979, či Hrabalova próza Obsluhoval jsem anglického krále, 1982). Od roku 1974 organizovala Jazzová sekce každoročně Pražské jazzové dny, které byly alternativou k populární hudbě takzvaného středního proudu.

Pro mladou generaci se výrazem vzdoru a prostorem generačního souznění stala především folková hudba, kladoucí značný důraz na texty písní. Písničkáři-folkoví básníci tak nacházeli značný ohlas u svých posluchačů. Silný vliv na celkovou kulturní atmosféru a zvláště mládež měly zejména takové osobnosti jako Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák, Vladimír Merta či Jaromír Nohavica. Někteří byli režimu natolik nepohodlní, že je postupně donutil emigrovat, dalším bylo povoleno pohybovat se na pomezí oficiálního a zakázaného, nejednou i za cenu tragických osobních kompromisů.

Surrealisté

Nezávislé aktivity v rámci šedé zóny

Jazzová sekce

Folkoví písničkáři

Utváření disentu jenž začal – byť omezenými prostředky a pro omezený okruh adresátů – oficiální scéně konkurovat. Důsledkem masivních politických čistek bylo, že se v disentu ocitli nejen ti, kteří vždy odmítali komunistické vize (Václav Černý, Václav Havel), ale rovněž mnoho tvůrců, kteří v předchozích desetiletích náleželi k politické, kulturní a umělecké reprezentaci komunistického režimu, nyní však byli pro svůj reformismus odsouzeni do role nepřátel socialismu. Emblematickým příkladem takového „zrádce ideje“ se v literatuře stal spisovatel Pavel Kohout.

Paralelní kulturní prostor tak zahrnoval pestrou škálu umělců, kritiků a teoretiků rozdílné názorové i estetické orientace, kteří se setkávali v soukromí, v restauracích a pronajatých sálech, na přednáškách, koncertech a divadelních představeních. Konspirativně vydávali sborníky, časopisy a knižní tituly a kolovaly mezi nimi s obtížemi dovozené exilové publikace. Kulturní akce pro úzký kruh zvaných hostů poskytovaly příležitosti k umělecké prezentaci i k setkávání – za určité vyvrcholení první vlny těchto snah lze považovat představení Havlovy Žebrácké opery Divadlem na tahu v hornopočernické restauraci U Čelikovských 1. listopadu 1975. Na tomto představení, jež se dodatečně stalo předmětem policejního vyšetřování, se sešlo jádro intelektuálního disentu.

Samizdatové edice Významnou roli v neoficiálních aktivitách sehrávala literatura. Již od počátku sedmdesátých let se totiž práce zakázaných spisovatelů šířily v rukopisech a opisech a byly také prezentovány na privátních autorských čteních. První samizdatovou edicí byly v roce 1972 olomoucké *Texty přátel*. Na konci téhož roku pak Ludvík Vaculík založil *Edici Petlice*, která měla v omezených podmínkách suplovat „kamenné“ nakladatelství. Technickým omezením bylo, že jednotlivé svazky bylo možno na psacím stroji opsat pouze v omezeném, nevelkém množství kopií. Ty pak byly ručně svázané a distribuovány mezi známé a zájemce. Shodně fungovalo též množství dalších samizdatových edičních řad s vlastní nakladatelskou orientací, vznikaly tak i specializované řady, například edice poezie *Kde domov můj* nebo filozofické *Nové cesty myšlení*. Formulace „Pro sebe a pro své přátele opsal“, kterou začal používat Václav Havel jako vydavatel *Edice Expedice*, měla chránit opisovatele před právním postihem.

Poněkud jiný neoficiální komunikační okruh od začátku sedmdesátých let vytvářeli surrealisté vedení Vratislavem Effenbergrem. Hlásili se k nim Jan Švankmajer, Alena Nádvořníková, František Dryje, Albert Marenčin, Ivo Purš a další. Jejich aktivity byly výrazně kolektivní, jako soukromé tisky vydávali série obsáhlých sborníků i řadu titulů surrealistických textů a dokumentů, kolovaly však jen v úzkém, uzavřeném společenství.

Šedou zónu utvářely ty aktivity, kterým se dařilo dlouhodobě pohybovat na pomezí povoleného a využívat mezery v systému. O tolerovanou existenci navzdory všem administrativním i ideologickým překážkám usilovali příznivci divadla Semafor soustředění okolo *Jonáš-klubu*, ale i hudebníci a přátelé jazzu, vystupující jako *Jazzová sekce Svazu hudebníků ČSR*. Pod touto hlavičkou vydávali pro své členy bulletin *Jazz*, postupně se měnící v rozsáhlou revue, která se nevěnovala jen hudbě, nýbrž obracela svou pozornost též k oficiálně opomíjené výtvarné a literární problematice. Dovětek, že titul vychází pouze pro potřeby členů sekce, umožňoval publikovat práce, jež by jinak neměly naději na zveřejnění (vyšla tak např. antologie *Rocková poezie*, 1979, či Hrabalova próza *Obsluhoval jsem anglického krále*, 1982). Od roku 1974 organizovala Jazzová sekce každoročně Pražské jazzové dny, které byly alternativou k populární hudbě takzvaného středního proudu.

Pro mladou generaci se výrazem vzdoru a prostorem generačního souznění stala především folková hudba, kladoucí značný důraz na texty písní. Písničkáři-folkoví básníci tak nacházeli značný ohlas u svých posluchačů. Silný vliv na celkovou kulturní atmosféru a zvláště mládež měly zejména takové osobnosti jako Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák, Vladimír Merta či Jaromír Nohavica. Někteří byli režimu natolik nepohodlní, že je postupně donutil emigrovat, dalším bylo povoleno pohybovat se na pomezí oficiálního a zakázaného, nejednou i za cenu tragických osobních kompromisů.

Surrealisté

Nezávislé
aktivity
v rámci
šedé zónyJazzová
sekceFolkoví
písničkáři

UNDERGROUND A CHARTA 77

Underground

Dalším pokusem o vytvoření paralelní scény byly aktivity hudebníků spojených s rockovou skupinou The Plastic People of the Universe a českým undergroundem. Hlavní zásluhu na jeho konstituování měl především Ivan M. Jirous, který na počátku sedmdesátých let propojil literáty, výtvarníky a teoretiky umění ze sdružení Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu s rockovými hudebníky a underground postuloval jako alternativu zásadně odmítající jakékoli kontakty a kompromisy s normalizačním establishmentem. Vyznavači undergroundu se snažili udržet svou tvůrčí svobodu tím, že se stahovali do dobrovolného ghetta, mimo oficialitu a politiku, jejich umělecká činnost však byla rozsáhlá: zahrnovala rockové koncerty, výstavy, happeningy, divadelní inscenace, autorská čtení i filozofické přednášky. Komunistický režim ovšem takovéto usilování o svobodnou a nezávislou uměleckou činnost pokládal za politikum a ty, kteří se snažili uniknout ze sféry jeho působení, za své nepřátele. V roce 1974 tak Veřejná bezpečnost brutálně zasáhla proti účastníkům koncertu v Rudolfově u Českých Budějovic, což se stalo začátkem vlny perzekucí. Ve stejném roce se ale uskutečnil i 1. festival druhé kultury v Postupicích, který ukázal rozmanitost undergroundového kulturního spektra. Programovým prohlášením českého undergroundu bylo pojednání Ivana M. Jirouse Zpráva o třetím českém hudebním obrození ze začátku roku 1975 (smz. 1976).

Zásahy proti příslušníkům undergroundu

V březnu 1976 byli členové skupiny The Plastic People of the Universe a někteří jejich příznivci zatčeni a uvězněni. Následovala mohutná kampaň ve všech médiích, jejímž cílem bylo underground zostudit a zdůvodnit soudní proces vedený proti čtyřem obviněným. Proces však vyvolal pozornost a solidaritu předních osobností formujícího se disentu a stal se přímým podnětem ke vzniku *Charty 77*: občanské iniciativy vyslovující se k plnění mezinárodních právních závazků vyplývajících z Helsinských dohod.

Charta 77

Okruh iniciátorů a prvních signatářů Charty 77 byl poměrně rozmanitý, jeho součástí byli exkomunisté, socialisté i křesťané. Prohlášení Charty 77, datované 1. ledna 1977, označilo právo na svobodu

projevu v Československu za zcela iluzorní. Upozornilo na fakt, že desetitisíce občanů nemohou pro odlišnost svých názorů pracovat ve svém oboru, jejich potomkům je odmítán přístup ke vzdělání, jsou vystaveni diskriminaci ze strany úřadů i společenských organizací, jakož i na to, že není dodržována svoboda náboženského vyznání, není respektováno právo občana svobodně opustit zemi a státní orgány zasahují do soukromého života občanů telefonními odposlechy, domovními prohlídkami, kontrolou poštovních zásilek a osobním sledováním. Charta 77 také zdůrazňovala, že státní moc potírá svobodnou uměleckou tvorbu.

Během roku 1977 podepsalo Chartu 77 přes 800 občanů, do listopadu 1989 se k ní připojilo 1 883 občanů. 25 signatářů následně svůj podpis ve strachu z perzekuce odvolalo. Přesto se Charta 77 stala významnou a v podstatě jedinou integrační platformou vnitřní opozice.

Existence Charty 77 státní moc silně znervóznila a vyprovokovala k řadě protiakcí. Vlastní obsah dokumentu se sice veřejnost z československých sdělovacích prostředků nedozvěděla, zato však v organizované mediální kampani mohla pozorovat mnohé osobnosti, jak se od tohoto dokumentu dobrovolně či vynuceně distancují a přihlašují se k politice KSČ. Vyvrcholením propagandistického tažení pak bylo setkání československých umělců, zorganizované 28. ledna 1977 v Národním divadle všemi uměleckými svazy. Účastníci zde vyslechli projev předsedy Svazu českých spisovatelů Jana Kozáka, po jehož vystoupení přečetla herečka Jiřina Švorcová, předsedkyně Svazu dramatických umělců, text prohlášení vyjadřujícího podporu politice vládnoucí strany a zároveň odsouzení Charty 77, proto tedy obecně označovaného jako *Anticharta*. Obdobnou manifestací loajality projevíli 4. února v Divadle hudby populární zpěváci, hudebníci a další umělci.

Anticharta

Události okolo Charty 77 na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let znamenaly zřetelné vyhrocení kulturní a literární situace. Mluvčí a signatáře Charty 77 podrobila Státní bezpečnost sérii výslechů. 13. března 1977 tak po vyčerpávajících výsledcích zemřel jeden z jejích prvních mluvčích, filozof Jan Patočka, jehož pohřeb u břevnovského kostela sv. Markéty bezohledně narušily bezpečnostní orgány. Řada režimu nepohodlných aktivistů byla stíhána, vězněna (Václav Havel) nebo byla nucena odejít do exilu (např. Vlastimil Třešňák,

Represe po Chartě

Jaroslav Hutka, Pavel Kohout nebo Pavel Landovský). Orgány státní správy se více zaměřily i na šedou zónu, a to nejen na rockové skupiny a písničkáře, ale také na Jazzovou sekci. V roce 1980 jí byly zakázány připravované 10. pražské jazzové dny a její činnost byla ministerským rozhodnutím ukončena, v roce 1987 pak byli členové jejího výboru postaveni před soud.

Oživení
samizdatových
aktivit

Na druhé straně existence Charty zvýšila sebevědomí disentu a upoutala na něj pozornost veřejnosti. Projevem toho bylo mimo jiné oživení samizdatových aktivit. V této době vzniklo několik nových edic (zvl. *Popelnice* Jiřího Gruntoráda, ostravské *Libri prohibiti*). Od počátku desetiletí vycházela také řada samizdatových časopisů (např. *Obsah*, *Kritický sborník*), usilujících o integraci neoficiální kulturní scény a o její sblížení se sympatizanty stojícími mimo disent. V roce 1979 začal František Stárek vydávat samizdatový časopis *Vokno* jako hlavní periodikum kulturního undergroundu. Mladší undergroundová generace se od roku 1985 formovala kolem *Revolver revue*.

NA CESTĚ KE KONCI TOTALITY

Snahu komunistického režimu všestranně oktrojovat veškerý duchovní život v zemi ztěžovala mezinárodní solidarita s pronásledovanými. Jedním z jejich projevů bylo v roce 1984 udělení Nobelovy ceny za literaturu Jaroslavu Seifertovi, který odmítal uzavřít kompromis s politickou mocí a jehož podpis nechyběl ani pod Prohlášením Charty 77. Státní a spisovatelskou reprezentaci udělení tohoto významného překvapilo, nicméně záhy si začala cenu a jejího nositele mediálně přisvojovat, a to i prostřednictvím jeho zmanipulovaných televizních vystoupení.

Když Seifert 10. ledna 1986 zemřel, totalitní režim mu sice uspořádal státní pohřeb, avšak množství ctitelů, kteří jej za dohledu Státní bezpečnosti jako morální autoritu doprovázeli na poslední cestě, tiše manifestovalo nesouhlas s režimem.

Těžkou ránu pro KSČ a její způsob udržování moci znamenalo v roce 1985 zvolení Michaila Gorbačova generálním tajemníkem

KSSS a jeho následný pokus o perestrojku, tedy systémovou reformu komunistického režimu. Ta totiž byla doprovázena nejen zmírňením napětí v mezinárodních vztazích, ale také ideou glasnosti, tedy otevřenějšího prostoru pro vyjadřování názorů. Pro zkosnatělé vedení KSČ, jehož pozice byla pevně svázaná s potlačením idejí tzv. pražského jara, byl tento obrat krajně nepříjemný. Pozice Sovětského svazu jako závazného vzoru pro ostatní socialistické země však nepřipouštěla, aby jeho příklad nebyl – alespoň formálně a kompromisně – následován, přinejmenším změnou rétoriky. Signálem toho, že také v Československu probíhají změny, se na podzim 1987 měla stát výměna stárnoucího Gustáva Husáka ve funkci prvního muže KSČ. Jeho nástupcem byl ale příznačně zvolen Miloš Jakeš, který rovněž patřil k oporám normalizačního režimu. (Husákovi zůstala funkce prezidenta.) K obdobně víceméně formálním změnám docházelo i na dalších postech. V roce 1988 se tak místo Lubomíra Štrougala stal federálním premiérem nevýrazný pragmatik Ladislav Adamec.

Pro uměleckou sféru ovšem sovětská politika glasnosti byla výzvou, neboť umožňovala s odkazem na sovětský vzor odvážněji a kritičtěji vystupovat proti danému politickému a kulturnímu stavu. Zatím potlačená, skrytá síla celospolečenského nesouhlasu tak mohla postupně narůstat a příležitostně nabývat podoby veřejného protestu. Svůj výraz nacházela například v ohlasech na vystoupení písničkářů, ale i na představení menších a autorských divadelních scén, zvláště když divadelní dramaturgie nově zařazovala i dosud zakazované texty (například Daniely Fischerové a Karla Steigerwalda). Nezávisle na oficiálních institucích začaly také vznikat nové výtvarné skupiny; průlomem v této oblasti byla v roce 1987 sdružení Tvrdohlaví (Jiří David, Petr Nikl, Jaroslav Róna, František Skála ad.) a 12/15 Pozdě ale přeče (Václav Bláha, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Michael Rittstein, Jiří Načeradský ad.).

Uvolňovala se rovněž publikační sféra, nejvyhledávanějším kulturním periodikem se stal divadelní týdeník *Scéna*, vedený Janem Dvořákem, neboť dával stále větší prostor pro nekonvenční a neoficiální názory. Zřetelně se vyhranily rovněž studentské aktivity. Na Akademii múzických umění vznikl studentský časopis *Kavárna A. F. F. A.*, který se brzy změnil v platformu studentů pražských humanitních

Nový kurz
v SSSR

Silící
společenský
nesouhlas

Uvolňování
publikační
sféry

fakult. Okruh tohoto časopisu inicioval v roce 1988 také založení Studentského tiskového a informačního střediska.

Prostupování
disentu
a šedé zóny

Významný posun při postupném propojování disidentských aktivit s šedou zónou znamenalo v lednu 1988 vydání prvního čísla samizdatového měsíčníku *Lidové noviny*. Především dokumentární a informační úlohu měl ve stejné době vznikající Originální Video-journal pracující s rozšiřující se technikou videokazet VHS. Vedle Charty 77 pak vznikala celá řada občanských iniciativ, z nichž nejvýznamnější byly *Demokratická iniciativa*, *České děti*, *Nezávislé mírové sdružení* a *Hnutí za občanskou svobodu*.

Demonstrace
let 1988-89

Narůstající sílu opozičních nálad potvrdila pražská demonstrace u příležitosti dvacátého výročí událostí 21. srpna. Komunistický režim ji opět potlačil, nicméně o jeho narůstající nejistotě svědčilo to, že se pokusil o kompromis a následující akci, manifestaci pořádanou 28. října Chartou 77 a dalšími opozičními aktivitami k sedmdesátému výročí vzniku republiky, již povolil. Několikadenní spontánní demonstrace, jež vypukly v lednu 1989 u příležitosti dvaceti let od Palachova upálení, však již bezpečnostní složky opět tvrdě potlačovaly, a to i zatčením a kriminalizací Václava Havla a několika dalších disidentů. Policejní zásahy vyvolaly další masivní vlnu odporu a vedly k petici za Havlovo propuštění, které bylo poprvé podepsováno i řadou veřejně působících osobností.

měny ve vedení
Svazu českých
spisovatelů

Oficiální literární sféra ve srovnání s dynamikou dění v jiných oblastech umění, kultury a společnosti ovšem působila velmi strnule. V letech 1988 a 1989 se naplno projevila snaha generace pětáctýřičátníků ovládnout klíčové pozice ve Svazu českých spisovatelů: jeho předsedou byl zvolen básník Michal Černík a vedoucím tajemníkem básník a kritik Josef Peterka. Prozaik a dramatik Jaroslav Čejka pak zaujal velmi významnou politickou pozici jako vedoucí odboru kultury a zástupce vedoucího oddělení ÚV KSČ.

Gestem potvrzujícím liberalizaci svazové politiky mělo být, že se jeho členy stali někteří dosud nepřijatelní spisovatelé (Bohumil Hrabal, Jiří Šotola, Oldřich Daněk, Adolf Branald, Ivan Kříž, Miroslav Horníček, Jaroslav Foglar). Veřejnost však nemohla přehlédnout zjevné přesvědčení vedení svazu, že případná liberalizace společenská i umělecká nesmí narušit daný politický status quo, hlavně však

nesmí ohrozit pozice stávajících funkcionářů. Tento názor reprezentoval i svazový časopis *Kmen*, který se sice v roce 1988 osamostatnil, nicméně paradoxně zastával konzervativnější názory než *Tvorba*, časopis vydávaný Ústředním výborem KSČ, jehož byl původně přílohou. Pod vedením Karla Sýse se *Kmen* vymezoval proti všem opozičním aktivitám a tiskl ostré výpady proti svobodomyšlnějším názorům; nejvýraznější z nich napsal sám Sýs pod charakteristickým titulem *Vymknuta z kloubů* (*Kmen* 1988, č. 21).

Nicméně vzrušená společenská atmosféra roku 1989 se nemohla vyhnout ani Svazu českých spisovatelů. I v jeho rámci postupně sílily hlasy volající po nutné demokratizaci veřejného života; předsednictvo v čele s Michalem Černíkem se pak začalo zabývat otázkou nového zhodnocení tabuizovaných jmen ve vývoji české poválečné literatury. Tématem dne se stalo regulované vydávání některých dosud zakázaných spisovatelů. Ještě na podzim 1989 tak vyšel například výbor Ivana Wernische *Včerejší den*, mluví se o brzkém publikování prací Ivana Klímy a Karla Šiktance, uvažovalo se o novém vydání Škvoreckého *Zbabělců* a *Kunderova Žertu*, knížek Ivana Klímy a řady dalších.

Podstatnou otázkou se stal vztah k emigraci: zástupci českého a později i federálního svazu začali opatrně navazovat vztahy s exilovými spisovateli a na květnovém a říjnovém setkání v západním Německu s nimi hovořili o možnosti sbližování jednotlivých větví uměle rozdělené literatury. Postoje spisovatelů ve vlasti vyřazených z veřejného života však byly nadále pro hlavní reprezentanty oficiální literatury nepřijatelné.

Průlom do situace literární obce znamenala první schůze obnoveného československého *PEN klubu*, jež se konala 1. srpna 1989 v Praze. Jeho předsedou byl zvolen Jiří Mucha, místopředsedou Josef Nesvadba, členství pak bylo otevřeno každému českému literátovi, ať již publikoval oficiálně, nebo v samizdatu, psal pro omezený okruh čtenářů, nebo žil v emigraci.

To bylo ovšem již za situace, kdy se společenské dění dynamicky zrychlovalo. Již v červnu 1989 politická opozice zveřejnila petici *Několik vět*, vedle tradičních demokratických požadavků poprvé postulující odstoupení politické reprezentace odpovědné za neutěšený stav státu i společnosti. K prohlášení se do podzimu připojilo

Proměny
vztahu Svazu
k zakázaným
spisovatelům

Dialog
s emigrací

Obnovení
PEN klubu

Několik vět

na 40 000 občanů. Demonstrace se opět konaly u příležitosti výročí 21. srpna a 28. října.

Proměny
východní
Evropy

Praha se však stala také svědkem exodu tisíců východoněmeckých občanů, kteří si vynutili přechod přes československé území a směřovali do Německé spolkové republiky. V Polsku a v Maďarsku se ujaly moci v podstatě nekomunistické vlády, počátkem listopadu padla Berlínská zeď, symbol rozdělené Evropy, a bylo zřejmé, že Německo spěje k opětovnému sjednocení. Pro české katolíky představovalo mocnou vzpruhu svatořečení Anežky Přemyslovny 12. listopadu 1989.

7. listopad 1989

V pátek 17. listopadu se na Albertově konala oficiálně povolená studentská manifestace u příležitosti padesátého výročí uzavření českých vysokých škol nacistickými okupanty. Následný pochod demonstrantů do centra Prahy na Národní třídě však velmi brutálně zastavily policejní jednotky, což vyvolalo studentskou a divadelní stávkou a mohutné protesty občanů, které velmi rychle přerostly v tzv. sametovou revoluci a vedly k definitivnímu pádu režimu a komunismu. Jeho potvrzením se na sklonku roku stalo zvolení vůdce opozice, spisovatele Václava Havla, prezidentem.

Založení
bce spisovatelů

Dramatické listopadové a prosincové události diferencovaly i spisovatele. Zatímco funkcionáři oficiálního svazu byli bezradní, autoři přicházející z disentu, exilu i tzv. šedé zóny pociťovali potřebu urychleně vytvořit zcela novou organizaci. 3. prosince 1989 proto byla v pražském Realistickém divadle založena *Obec spisovatelů*, chápána v tu chvíli především jako organizace odborového typu; jejím předsedou byl symbolicky zvolen Václav Havel.

Proměny
knižního trhu

Konec roku 1989 znamenal velké spontánní změny také pro knižní trh, který začaly zaplavovat knihy zakázaných autorů. Jednou z prvních byla Klímová Láska a smetí, připravená k vydání v nakladatelství Československý spisovatel již před listopadem. Velmi rychle byla ale také vydána Havlova *Asanace* nebo jeho knižní rozhovor s Karlem Hvižďalou *Dálkový výtěch*.

LITERÁRNÍ KRITIKA ZA NORMALIZACE

Oblast myšlení o literatuře byla při nástupu normalizace poznamenána zejména obnovením cenzurního dohledu nad kulturními periodiky a postupným omezováním jejich počtu. Obdobně jako celá česká literatura i oblast myšlení o ní se rozpadla do několika částí. Postupem času se ustavilo několik komunikačních okruhů: literární kritika v rámci hranic vymezených státními institucemi a literární kritika fungující mimo tyto mechanismy, a to buď v samizdatu, nebo v zahraničních časopisech a nakladatelstvích. Situace se začala měnit až v druhé polovině osmdesátých let, kdy také docházelo k postupnému sblížování doposud oddělených komunikačních okruhů a uvolňoval se prostor pro svobodnější reflexi nové literární tvorby.

Oficiální publikační prostor pro soustavnější kritické myšlení poskytovala v sedmdesátých letech pouhá dvě periodika: Literární měsíčník a Tvorba. Při hodnocení literatury obě vycházela ze stejných ideologických pozic, což bylo dáno tím, že v nich publikovali především kritici spjatí s KSČ a svazem spisovatelů. Hlavní autoritu v literárně ideových otázkách až do své smrti v roce 1981 představoval Ladislav Štoll, který se vrátil na místo ředitele Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV; nejsilnější mocenskou pozici si pak vydobyl Vítězslav Ržounek. Zosobněním normalizační kritiky se dále stali Jiří Hájek, Hana Hrzalová, Jaromíra Nejedlá, Vladimír Dostál, Milan Blahynka, Josef Hrabák, Štěpán Vlašín ad.

První fázi normalizační kritiky představovalo zavržení literatury šedesátých let, klíčových autorů a kritiků a jejich děl. U každého z výše jmenovaných kritiků lze proto najít řadu publikací na toto téma. V druhé fázi, od poloviny sedmdesátých let, normalizátoři postupně přecházeli ke snaze formulovat nový literární program, jenž by vymezil podmínky a mantinely pro socialistickou literární tvorbu. Jakkoli přitom obvykle slovně resuscitovali i socialistický realismus, o praktickou aplikaci tohoto vyprázdněného pojmu už ani neusilovali. Ustoupil totiž nutnosti doložit, že opravdová socialistická literatura právě vzniká, a tudíž že to, co vzniká, je opravdová socialistická literatura. Estetická kritéria se tak z kritických textů vytrácela, rozhodující bylo vyjádření podpory těm autorům, kteří

Normalizační
literárněkritické
autority

Snahy o vznik
nového
literárního
programu

Protežování normalizačních autorit měli takovouto literaturu reprezentovat, tedy především vedoucím funkcionářům Svazu českých spisovatelů a žijícím „klasikům“ (Jan Kozák, Bohumil Říha, Alexej Pludek, Miroslav Florian, Jan Pilař, Josef Rybák, Ivan Skála, Jiří Taufer, Vilém Závada ad.). Jestliže mezi protežované autory patřili například i tak efemérní básníci a prozaici jako Donát Šajner či Bohumil Nohejl, dokazuje to, že součástí kritiky akceptovaného úkolu bylo stvořit velké socialistické spisovatele ber kde ber.

Generace pětaticátníků Roli podporované mladé spisovatelské generace přijal okruh básníků a zčásti i prozaiků zprvu nazývaný pětaticátníci, později pětaticátníci. O post jejich teoretického mluvčího usiloval kritik a básník JAROMÍR PELC, který již v roce 1974 v Tvorbě publikoval stať *Potřeba generace* a později knihu *Nový obsah* (1977). Pelcův koncept byl přijatelný nejen proto, že postuloval povinnost směřovat od individualismu ke kolektivnímu cítění, ale i proto, že nebyl v rozporu s tezí MILANA BLAHYNKY o dvou liniích české literatury. Podle ní, bylo totiž nutné českou literaturu a zejména poezii členit na linii „správnou“ a hodnou podpory, již podle Blahynky charakterizuje „pozemšťanství“ (tedy materialismus a optimismus), a linii zavrženíhodnou, tedy spiritualistickou a metafyzickou (*Pozemská poezie*, 1977).

Vědomý příklon pětaticátníků k obhajobě stávajících politických struktur (a svého místa v nich) symbolizují názory JOSEFA PETERKY, básníka, kritika a teoretika, kterého s ostatními příslušníky generace sbližovaly spíše společné ambice a zájmy než charakter básnické tvorby. Peterka se v knize *Principy a tendence* (1981) výkladem teoretických a ideových základů soudobé básnické tvorby a literární kritiky přihlásil k myšlenkovému odkazu meziválečného marxismu. Jeho snaha obhajovat v podstatě vyprázdněný socialistický realismus působila i v rámci dobového kontextu konjunkturálně (*Teoretické otázky rozvoje socialistického realismu*, 1986).

Zamlčovaná literatura Přirozeným důsledkem normalizační literární a kritické praxe byla také změna strategie ve vztahu k ideovým nepřítelům a literátům z „krizových let“. Ti totiž byli od poloviny sedmdesátých let připomínáni jen výjimečně, neboť součástí ideologické strategie režimu bylo vytěsnit nepohodlné osoby a myšlenky ze společenské paměti. Téměř až do pádu komunismu oficiálně publikovaná literární kritika

vědomě ignorovala existenci podstatné části přítomné i minulé literární produkce. Možnost zapírat velké spisovatele a současně za ně prohlašovat zjevy zcela pomíjivé byla dána tím, že neexistovala svobodná soutěž názorů a panovala také ostražitost vůči všem odlišným postojům. Prostor pro skutečnou výměnu myšlenek byl silně limitován.

Širší literární veřejnost si však za této situace vypracovala smysl pro podtexty a ezopský jazyk, a tak si nemohla nepovšimnout, že část kritiků, kteří nechtěli přizvukovat všeobecnému souhlasu, se uchýlila do kulturních rubrik deníků, zejména Zemědělských novin, Lidové demokracie, Brněnského večerníku, Rovnosti či Svobodného slova. V nich byl totiž prostor méně uzavřený a recenze nepodléhaly tak silnému ideologickému dohledu. Pod cizími jmény a šiframi do nich příležitostně přispívali i autoři, kteří jinak publikovat nemohli: do Lidové demokracie psal kratší příspěvky Václav Černý či Miloš Vacík, do Práce Milan Jungmann a Alexandr Stich apod.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let procházela literární publicistika mírným oživením. V časopisech se stále více objevovali kritikové mladší generace, z nich pak nejkritičtější a nejotevřenější svá stanoviska formuloval JAN LUKEŠ. Jeho kniha *Prozaická skutečnost* (1982) vyvolala skandál a byla vnímána jako přímý útok na hodnotu oficiálně publikované literatury, neboť tematizovala přerušenu kontinuitu české literatury a výrazně kriticky nahlížela tvorbu těch, kteří se velmi rychle přizpůsobili novým požadavkům. Provokativně vyznívalo také Lukešovo vysoké ocenění písňových textů folkových zpěváků, které většina tehdejší literární kritiky opomíjela. Výsledkem bylo, že Lukešovu knihu svorně odsoudili všichni svazoví kritici a potvrdili tím svou obavu z jakékoli změny.

Navzdory tomu v průběhu osmdesátých let byli v rámci oficiálního literárního života stále více slyšet kritici, kteří usilovali o vyjádření vlastního svobodného kritického postoje a kteří byli vnímáni jako nonkonformní, neboť se pokoušeli formulovat maximum možného v daných limitech. Z těch, kteří již od konce předchozího desetiletí publikovali v denících, sem patřili Vladimír Macura, Jiří Rulík, Vladimír Novotný, Jiří P. Kříž či Václav Königsmark, z mladších Pavel Janoušek, z nejmladších Petr A. Bílek, Jiří Trávníček, Zbyněk Vybíral, Josef Chuchma ad.

Zakázaní autoři
a oficiální
publikační
prostor

Lukešova
Prozaická
skutečnost

Nonkonformní
kritika v rámci
šedé zóny

LITERÁRNÍ KRITIKA V EXILU A SAMIZDATU

Exilová literární publicistika se zejména v sedmdesátých letech vyznačovala informativním zaměřením, nebo naopak čistě interpretačním přístupem. Absenci výraznějších kritických postojů způsobovaly zejména mimoliterární okolnosti a narušení přímého kontaktu s aktuálním literárním děním. Tuto situaci reflektoval na počátku osmdesátých let Květoslav Chvatík ve stati *Funkce kritiky ve společnosti v krizi*, v níž dospěl k závěru, že česká literární kritika v sedmdesátých letech v podstatě zanikla (Listy 1981, č. 6). Příčiny situace shledal v politických tlacích, jež měly za následek rozdělení literatury do tří oddělených částí.

Exilové časopisy se s ohledem na rozmanité spektrum svých čtenářů primárně soustředily na témata obecnějšího charakteru, v nichž literatura často sloužila jako argument v rámci úvah širších. Podstatným znakem exilového myšlení o literatuře byla ideová a metodologická rozrůzněnost. Hlavní zásluhu na plošném sledování literární produkce měly po celých dvacet let především revue Svědectví, Proměny a Listy, v osmdesátých letech pak také časopis Obrys a v poněkud menší míře též revue Paternoster a Západ. Literatuře se v nich nejsoustavněji věnovali především Paul Baker, Jiří Kovtun, Antonín Měšťan, Josef Jedlička, Petr Král, Karel Hvizďala, Karel Hrubý, Markéta Broušková, po druhé vlně odchodů do exilu na počátku osmdesátých let pak také Květoslav Chvatík, Jan Vladislav, Martin Hybler, Jiří Němec a další. Spíše literárněhistoricky a interpretačně pojímaly své studie Helena Kosková a Sylvie Richterová.

Specifické postavení měli v rámci exilové literární publicistiky JOSEF ŠKVORECKÝ a ANTONÍN BROUSEK, dva kritici, kteří se jako jedni z mála zabývali literaturou oficiálně vydávanou v Československu; své průběžně uveřejňované stati pak společně vydali v roce 1979 v Torontu v knize s titulem *Na brigádě*. Podstatné bylo, že jejich stati a rozhlasová vystoupení byly doma sledovány a některé účastníky oficiálního literárního života dráždily natolik, že na ně přímo reagovali (byť přitom zpravidla zatajili podnět své reakce).

Také samizdatový kritický okruh byl po stránce koncepční a názorové poměrně diferencovaný a navíc mu trvalo poměrně dlouho,

než se podařilo vytvořit náhradní komunikační kanály, které by umožňovaly aktuálně publikovat recenze a kritiky. Zpočátku tak jedinými, kdo se literární kritice nadále věnovali soustavně, byli Václav Černý a Milan Jungmann, a to zčásti i proto, že využívali možnosti oficiálně publikovat pod cizími jmény.

Zásadní změna nastala až na sklonku sedmdesátých let, kdy do samizdatového myšlení o literatuře vstoupil prvek sebereflexe paralelního literárního života. Jeho projevem bylo úsilí o zmapování neoficiální literární produkce prostřednictvím *Slovníku českých spisovatelů* (smz. 1979) s příznačným podtitulem Pokus o rekonstrukci dějin české literatury 1948–1979 (s tit. *Slovník zakázaných autorů*, 1991), jehož autory byli JIŘÍ BRABEC, JIŘÍ GRUŠA, PETR KABEŠ, JAN LOPATKA; na torontském vydání z roku 1982 spolupracoval také bohemista Igor Hájek. Motiv bilance samizdatové literatury byl přítomen i ve stati *Literatura v katakombách?* (in *Šifra lidské existence*, 1995), v níž Jan Lopatka její aktuální situaci interpretoval nejen jako důsledek politických poměrů, ale i jako výsledek střetu mezi konvenční dobovou estetickou normou a „jinou“ literárností, spojovanou s životními a literárními outsidersy.

V téže době se jako stále aktuálnější jevila potřeba samizdatového literárního časopisu, umožňujícího svobodné, nejen literární myšlení. Formulovali ji Ladislav Hejdlánek a především VÁCLAV BENDA, který ve stati *Paralelní polis*, volně kolující v samizdatu, takovou publikační platformu označil za nezbytnou podmínku dalšího rozvoje paralelních struktur. Toto volání bylo vyslyšeno a v průběhu desetiletí tak vznikla celá řada publikací periodického charakteru, z nichž některé byly systematicky a důkladně redigovány (zejména Kritický sborník, Obsah, Vokno, Revolver revue, Host, Prostor), jiné zanikly po několika číslech. K literární kritice se tak postupně začínali navracet především autoři, kteří ji profilovali již v šedesátých letech (zejména Jiří Brabec, Milan Jungmann, Vladimír Karfík, František Kautman, Jan Lopatka, Jiří Pechar, Jan Trefulka, Milan Uhde, Josef Vohryzek).

Někteří z nich také dospěli k samostatným knihám. Již na počátku osmdesátých let vyšel soubor statí JIŘÍHO PECHARA *Nad knihami a rukopisy* (smz. 1980; 1996). MILAN JUNGMAN, který jako jeden z mála disidentů sledoval literární produkci všech komunikačních

Samizdatová
kritika
a literární věda

Mapování
neoficiální
literární
produkce

Samizdatová
periodika
a knižní soubory

Exilová kritika

Josef
Škvorecký
a Antonín
Brousek

okruhů, své recenze shrnul v knihách *Cesty a rozcestí* (smz. 1986; Purley 1988) a *Průhledy do české prózy* (1990).

Ojedinělý pokus o historizující přehled literárního dění z pohledu příslušníka mladší generace představovala práce *Stárnoucí literatura* VLADIMÍRA PISTORIA (smz. 1986; 1991). Ojedinělý patrně i proto, že většina mladších samizdatových autorů se programově hlásila k undergroundu, který byl programově „antiteoretický“. Výjimku představovaly úvahy Jiřího Němce či Martina Hyblera, o literární tvorbě pak spíše ojediněle pojednávali Ivan M. Jirous, Jan Lopatka a Andrej Stankovič. Jirous se však zapojil také do obecnějších diskusí o vztahu oficiální a neoficiální kultury a jejích jednotlivých složek, jakož i o roli a podobách ineditní literatury, v níž kromě něj vystupovali Václav Černý, Karel Palek (publikující pod pseudonymem Petr Fidelius), Václav Havel, Miroslav Červenka, František Kautman i Jiří Kratochvíl.

Dokladem značné diferenciaci literárního života v paralelním prostoru byly bouřlivé polemiky, jež vyvolala klíčová díla vydaná v samizdatu či exilu, přičemž bylo příznačné, že často přesahovaly čistě literární rozměr. Součástí značného ohlasu Českého snáře Ludvíka Vaculíka (smz. 1981) byly úvahy o rizicích života v uzavřeném prostoru disentu a o potřebě jeho otevření širší veřejnosti. Především písemné reakce těch, kteří byli v této knize zachyceni, autor soustředil do souboru *Hlasy nad rukopisem Českého snáře* (smz. 1981; 1991).

Velice početné byly také reakce na čtvrtý díl pamětí Václava Černého otevírající problém vývoje a směřování poválečné české společnosti a kultury. Rozsáhlou diskusi nad dílem Milana Kundery, zejména pak nad jeho prózami vzniklými ve francouzském exilu a zpodobňujícími českou společnost a disent, vyvolala stať Milana Jungmanna *Kunderovské paradoxy* (Svědectví 1986/87, č. 77). Bouřlivý ohlas v exilových i samizdatových časopisech vyprovokovala próza Jana Pelce ...a bude hůř, popisující společenství mladých lidí odmítajících většinové společenské normy a hledajících východisko v alkoholu, drogách a promiskuitním sexuálním životě.

Proces postupného smývání hranic mezi jednotlivými komunikačními okruhy v druhé polovině osmdesátých let probíhal oběma směry: do médií se postupně navraceli autoři nedávno ještě zakazovaní, v samizdatu, zvláště v Lidových novinách, současně začínala

publikovat část kritiků či literárních historiků působících doposud v oficiální sféře (např. Jan Lukeš, Jiří Holý, Jan Rejžek), v exilu se připravoval časopis Most atd. (první číslo vyšlo v září 1989), jehož redaktoři a vydavatel (Milan Uhde, Petr Král, Jiří Gruša) rovněž usilovali o vzájemný kontakt samizdatového, exilového a oficiálního okruhu.

LITERÁRNÍ VĚDA

Radikální čistkou prošla na počátku normalizace i česká literární věda. Řídící posty ve vědeckých a pedagogických institucích zaujali zastánci zjednodušeného pojetí marxismu, kteří potlačovali pluralitu literárněvědného myšlení (Ladislav Štoll, Vítězslav Ržounek, Hana Hrzalová, Sáva Šabouk, aj.). Tradice Pražské školy pak byla rozvíjena zejména na zahraničních univerzitách, kam se uchýlilo několik výrazných osobností (mj. Mojmír Grygar, Lubomír Doležel, Květoslav Chvatík, František Svejkovský).

Tyto osobnosti navazovaly na literární vědu šedesátých let, která byla doma zavržena a nemalá část jejích představitelů nemohla v rámci svého oboru oficiálně působit. Tím, kdo dokázal této situaci nejsoustavněji vzdorovat, byl MIROSLAV ČERVENKA, který po celé dvacetiletí „soukromě“ pokračoval ve versologických výzkumech a publikoval nejen v samizdatu, ale i v zahraničí, zejména v Polsku (*Z večerní školy versologie 1, 2*, 1983, 1989; *Významová výstavba literárního díla*, 1989). Pouze ojediněle publikoval literárněkritické studie Jiří Brabec.

Někteří badatelé sice mohli i po roce 1970 zůstat ve vědeckých institucích, měli ale ztížené publikační možnosti a převážně byli pracovně vázáni na rozsáhlých kolektivních projektech. Integrovaným projektem literární historie, která nechtěla přistupovat na normalizační schémata, se stal *Lexikon české literatury*, vznikající v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV od počátku sedmdesátých let (jeho čtyři díly vyšly v letech 1985–2008). Mezi literární badatele, kteří stáli na počátku tohoto projektu, patřili vedle Vladimíra Forsta zejména Květa Homolová, Ludmila Lantová, Jiří Opelík, Mojmír

Strukturalistická
tradice doma
a ve světě

Literární věda
v samizdatu

Lexikon české
literatury

Otruba, Zdeněk Pešat, Petr Šisler, Eva Taxová a Zina Trochová. Vedle práce na tomto encyklopedickém díle se někteří badatelé věnovali i dalším tématům. Zásadní význam měla zejména monografie JIŘÍHO OPELÍKA *Josef Čapek* (1980), v níž autor docenil literární část autorovy umělecké tvorby. Dále během osmdesátých let vznikla práce JAROSLAVA MEDA *Viktor Dyk* (1988), knihy PŘEMYSLA BLAŽÍČKA *o Haškovu Švejkovi* či ZDEŇKA PEŠATA *o Jaroslavu Seifertovi*, jež však vyšly až po listopadu 1989.

Slovník literární teorie
byl sice podepsán Štěpánem Vlašínem, nicméně jeho konkrétní podobu určila anonymní redakce Jiřiny Tábořské, Miroslava Kačera a Vladimíra Macury. V daném kontextu se nemohl vyhnout tomu, aby obsahoval hesla deklarující marxistické pojetí literární vědy, jeho větší část však přinášela prakticky velmi použitelný výklad literární estetiky a poetiky.

Starší česká literatura
V oboru starší české literatury během sedmdesátých a osmdesátých let nevznikla žádná přehledová práce. ZDEŇKA TICHÁ modifikovala koncepci starší české literatury z padesátých let v práci *Cesta starší české literatury* (1984). Výsledkem stále důrazněji se hlásících interdisciplinárních trendů bylo zakomponování literárního procesu do celkových proměn duchovního klimatu ve výpravné knize PAVLA SPUNARA *Kultura českého středověku* (1987). Péče byla věnována vydávání památek starší české literatury v kritickém vydání (spisy Mistra Jana Husa, Jana Amose Komenského, Staročeská kronika tak řečeného Dalimila) i v čtenářských edicích. Redaktor nakladatelství Odeon JAN LEHÁR se profiloval jako mediévista (soubor studií *Nejstarší česká epika*, 1983) a památky středověké a raněnovověké literatury ve spolupráci s dalšími editory vydával v rámci knižnic Živá díla minulosti a Světová četba. JAROSLAV KOLÁR se věnoval problematice 14.–16. století (výbor díla Marka Bydžovského z Florentina s titulem *Svět za tři českých králů*, 1987). Humanismem se zabýval i EDUARD PETRŮ (*Zašifrovaná skutečnost*, 1972; *Vzrušující skutečnost*, 1984) a MILAN KOPECKÝ (*České humanistické drama*, 1986; *Český humanismus*, 1988).

V oblasti zkoumání české literatury devatenáctého století více než v jiných oblastech přetrvávala metodologická inspirace Felixe Vodičky. JAROSLAVA JANÁČKOVÁ se soustředila zejména na dílo

Výzkum literatury 19. století
Jakuba Arbesa, Aloise Jiráska a slohovým proměnám české prózy na přelomu 19. a 20. století věnovala práci *Román mezi modernami* (1989). Na Vodičkovu pojetí obrozenského literárního procesu navazoval také Vladimír Štěpánek komparativně srovnávající typologii české a západoevropské literatury.

Literární teorie
V oddělení teorie Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV se formoval v osmdesátých letech kolektiv mladších pracovníků utvářený Vladimírem Macurou, Danielou Hodrovou, Václavem Kónigsmarkem, Jiřím Holým, Marií Mravcovou a Pavlem Janouškem. Výsledkem jeho aktivit byly kolektivní publikace interpretační (*Rozumět literatuře*, 1986) i teoretické (*Poetika české meziválečné literatury*, 1987). Macurou redigovaný *Průvodce po světové literární teorii* (1988) připomněl nejvýznamnější světové literární teoretiky prostřednictvím komentovaných konceptů jejich stěžejních prací.

Individuální práce mladších badatelů
V oddělení však vznikaly i zajímavé práce individuální. Nejvýznamnější z nich bylo *Znamení zrodu* VLADIMÍRA MACURY (1983), které zásadně změnilo pohled na české národní obrození a objevilo herní rozměr obrozenské kultury. DANIELA HODROVÁ přišla se svou osobitou teorií románu jako sebereflexivního žánru a s typologickou opozicí mezi románem-skutečností a románem-smyslenkou (*Hledání románu*, 1989), PAVEL JANOUŠEK se věnoval poetice českého meziválečného dramatu (*Rozměry dramatu*, 1989), JIŘÍ HOLÝ problematice díla Vladislava Vančury (*Práce a básnivost*, 1990).

POEZIE

Většinu tvůrců, patřících v předchozím desetiletí k dominantním postavám české poezie, na počátku normalizace postihl zákaz vydávání, ať již kvůli odchodu do emigrace, nebo proto, že svými názory a tvorbou neodpovídali mocensky prosazovaným představám o společenské roli umění a umělců. Tento zásah jim ovšem nemohl zabránit v tom, aby organicky nepokračovali v dalším rozvíjení vlastní poetiky a nehledali také způsob, jak oslovit potenciální adresáty. I česká poezie sedmdesátých a osmdesátých let se tak rozštěpila do několika distribučních a komunikačních větví a nabyla podoby vnitřně velmi diferencovaného a mnohotvárného fenoménu, jenž na jedné straně navazoval na rozmanité starší tradice, současně však v sobě nesl prvky diskontinuity.

Větev neoficiální se prezentovala především prostřednictvím samizdatových strojopisných edic, rozvíjejících se naplno od konce sedmdesátých let, respektive prostřednictvím exilové knižní řady příznačně nazvané Poezie mimo Domov (PmD), kterou v Mnichově vydával Daniel Stroj. Do této skupiny neoficiální literatury patřili exilové i domácí samizdatoví básníci, a to nejen ti, kteří se do konfliktu s režimem a s vizí socialistické literatury dostali již po roce 1948, ale také ti, kteří ještě v padesátých a šedesátých letech spoluutvářeli oficiální obraz české poezie a nyní – zařazení mezi nepřátele – pokračovali v rozvíjení svých poetik. Specifické pozice uvnitř neoficiální větve zaujímalí autoři katolické orientace, surrealisté, příznivci konkrétní poezie, ale také – a především – skupina mladších autorů hlásících se k undergroundu a k jeho provokativní nonkonformitě. V osmdesátých letech se samizdatová skupina rozšiřovala rovněž

o mladé debutanty, vnímající samizdat jako adekvátní příležitost pro zveřejňování své poezie.

Zákazy z počátku normalizace zásadně ovlivnily také podobu oficiální poezie. A to nejenom tím, že otevřely prostor pro básníky prorežimní a pro jejich marné pokusy o návrat k poetice padesátých let, pro politické ódy a pamflety, případně pro konvenční oslavy života a přírodní lyriku. Vyprázdněním nakladatelských plánů vznikla publikační příležitost pro diletanty, ale také pro mladší ambiciózní a schopné tvůrce, kteří se v očích režimu v předchozím období nestačili zdiskreditovat a nyní mohli tedy přijmout roli nadějně mladé generace. Postupně se z nich zformovala skupina tzv. pětáctičátníků, která i přes jistá omezení navazovala na meziválečný poetismus a poetiku Skupiny 42 a v osmdesátých letech zaujala v české oficiální poezii dominantní pozici. Stala se fenoménem, vůči němuž se více či méně vymezovaly různorodé poetiky dalších příslušníků mladší generace, tzv. osamělých běžců, kteří sahalo po jiných inspiračních zdrojích, včetně těch z šedesátých let.

Oficiálně
vydávaná
poezie

SPIRITUÁLNÍ TRADICE VE VNĚJŠÍM A VNITŘNÍM EXILU

Neoficiální větev české poezie i po nástupu normalizace víceméně kontinuálně rozvíjela trendy, které určovaly literaturu konce šedesátých let – snad jen s tím rozdílem, že nová sociální situace zbavila většinu tvůrců jejich optimismu a utvrdila je v jejich odmítání komunistické ideologie a jejich průmětů do každodenního života země i jednotlivců.

Výrazným rysem nemalé části neoficiální poezie tak byl návrat ke spiritualismu zakotvenému ve víře v Boha a v tradiční hodnoty, tedy typ poezie, která byla v komunistickém Československu považována za ideologicky nepřijatelnou a publikována mohla být jen v krátkém období let 1968–69. Přesto však poezie této linie nepřetržitě utvářela skrytou podobu české básnické tvorby. Podíleli se na

Návrat
ke spiritualitě
a víře v tradiční
hodnoty

ní autoři různého věku a životních osudů: ti, kteří vždy setrvali ve víře, i ti, kteří k ní konvertovali v průběhu šedesátých let, exulanti let padesátých i posrpnoví, ale i ti, kteří zůstali v domácím vnitřním exilu. Společná náboženská východiska a vědomí příslušnosti k přesně definované tradici vedly k tomu, že tvorba jednotlivých básníků měla mnoho společného, zejména v rovině motivické a hodnotové, jakož i ve způsobu formulování cílů a východisek. Nicméně nešlo o tvorbu skupinovou, ale o obdobná individuální hledání pravého místa člověka v tomto světě – před zrakem Boha.

Jedním z nejpravděpodobněji publikujících příslušníků poúnorového exilu byl IVAN JELÍNEK, básník žijící převážně v Anglii a USA. Jeho tvorbu ze sedmdesátých a osmdesátých let reprezentuje dvojdílný soubor *Básně* (1999, 2000), který motivicky navazuje na křesťanskou i antickou mytologickou tradici a tvarově osciluje mezi modlitbou a homiletikou. K žánru modlitby mají blízko básníkovy osobní zpovědi, většinou však Jelínkovy filozofické verše obrazně vyjadřují polaritu pozemské nicoty a věčnosti.

K těm, které k potřebě psát poezii přivedla naopak až emigrace po roce 1968 a s ní spjatý pocit vykořeněnosti, patřil překladatel z němčiny RIO PREISNER. Preisnerovy jednotlivé sbírky lyricky, až epigramaticky analyzují a hodnotí prožitky dětství a mládí (*Zvíře dětství*, Mnichov 1978) i exilu (*Odstup*, Curych 1977). Vyjadřují nostalgii nad ztrátou minulosti a vlasti, ale také nenávistné odsudky totality. Básník přitom důsledně propojuje subjektivní zážitek s dějinnou perspektivou a polemizuje se soudobým světem, který dal přednost jistotám nevíry před očekáváním Božího milosrdenství a odmítl tak vnímat Krista jako střed veškeré historie i lidského bytí.

Velmi těžce se s údělem posrpnového exulanta vyrovnával IVAN DIVIŠ. V zahraničí zprvu vydával sbírky, které vznikly ještě v Čechách a propojovaly inspiraci básnickými experimenty šedesátých let se snahou o obrat k vyšším metafyzickým hodnotám (*Noé vypouští krkavce*, Toronto 1975; *Křížatky*, Mnichov 1978). Přímým výrazem trýznivého prožitku emigrace se pak staly Divišovy básnické knihy ze sklonku sedmdesátých let. Tematickým jádrem rozsáhlé lyricko-epické skladby *Beránek na sněhu* (Mnichov 1980) je apokalyptická vize světa zdevastovaného všudypřítomným zlem a lidskou nepoučitelností. Zánik takového světa podle Diviše nemůže odvrátit ani

básnické slovo, ani vzpoura proti prožívané realitě – naděje je pouze v pokorném znovupřijetí Kristova poselství. Následnou skladbu *Odchod z Čech* (Mnichov 1981) autor pojal jako vášnivě polemický dialog, do nějž vtělil nejen svůj stesk po domově, ale také nenávist vůči těm, kteří tento domov přivedli do současného stavu. Normalizační Čechy, vnímané jako doklad obecné sebedestrukce lidstva, básníka neustále provokují k sebemrškačským žalobám na samu podstatu člověka jako nepoučitelného druhu, jenž plodí jen a jen zlo. Žaluplný, až nenávistný epilog k Odchodu z Čech reprezentuje například cyklus bilančních básní *Žalmy* (Purley 1986).

Obdobně tíživé pocity osamocení, bolesti a roztrpčení nad stavem lhostejného, konzumního světa, jež mohou vyústit až do expresivně ostrých odsudků společnosti, prožívali také ti básníci, kteří sice neemigrovali, ale již od padesátých let žili v dobrovolném exilu vnitřním. Dokladem mohou být verše VLADIMÍRA VOKOLKA, básníka, jehož „království samoty“ bylo zčásti porušeno během liberalizace druhé poloviny šedesátých let, nicméně normalizace jej opět vrátila do situace vyloučení, kdy mohl vydávat pouze v zahraničí (*Ke komu mluvím dnes*, Mnichov 1984) a v samizdatu. V sedmdesátých a osmdesátých letech se otevřela příležitost publikovat, byť v zahraničí, také pro ZDENĚKA ROTREKLA, katolického básníka, jenž ústředním bodem své poezie učinil téma bolesti vyrůstající z opuštěnosti člověka i světa, v němž musí žít, a téma střetu víry s nevírou. Rotreklovo dílo od čtyřicátých let do přítomnosti ovšem chronologicky představil až pozdější svazek *Nezděné město* (2001). Ten svým titulem odkazuje k Brnu jako rodnému městu, ale také – a především – k obecnějšímu duchovnímu prostoru lidského života, utvářeného myšlením, snažením i modlitbami. Rotreklova poezie se opírá o inspiraci Halasem a Palivcem, ale i o znalost poetiky Skupiny 42. Mísí konkrétní detaily a surrealistickou asociativní obraznost, bizarnost a snovou přeludnost. Pracuje s četnými neologismy a archaismy, s aluzemi na nejrůznější kulturní okruhy, s mytologickými a křesťanskými symboly a alegoriemi. Ve sbírce *Basic Czech* (smz. 1983; 1998) dokonce využívá postupy experimentální poezie a sémantizuje jednoduché gramatické kategorie.

IVAN SLAVÍK působil v oficiální literatuře především jako překladatel a editor, své verše ovšem nepublikoval vůbec, nebo jenom bibliofilsky.

Básníci
vnitřního
exilu

Vladimír
Vokolek

Zdeněk
Rotrekl

Ivan
Slavík

Jeho poezii, včetně sbírek ze sedmdesátých a osmdesátých let, tak naplno představilo až dvoudílné *Básnické dílo Ivana Slavíka* (1998, 1999). Prezentoval se v něm jako básník úsporných volných verzů, jež kladou důraz na meditaci a přesnou formulaci niterné myšlenky. Vnímá v nich kontrast mezi konečností lidské existence a věčností: kontrast překonatelný jedině touhou po Bohu, jenž je láska. Kněz a básník FRANTIŠEK DANIEL MERTH byl po roce 1970 nucen odejít na farnost v šumavské vesnici Strašín, jejíž opuštěnost ovšem přijal jako výzvu ke koncentraci na vlastní tvorbu. Básnické sbírky *Rukopisy* (smz. 1980), *Matutinum* (smz. 1981) a *Zápisy* (smz. 1988) představují Mertha jako autora, který je uchvácen intelektuální mocí slova a u nějž se hledání smyslu věcí spojuje s hledáním prostoru pro meditaci. K dalším spirituálně laděným autorům v disentu patřila IVA KOTRLÁ, která na sebe upozornila zejména poemou nazvanou *Února* (smz. 1979; Londýn 1985). V ní vědomě navázala na holanovskou tradici epických básní, ale i na emociálně vypjaté barokní zdroje.

Samizdatové edice zpravidla soustřeďovaly svěbytné autorské poetiky. Přesto i v samizdatu vzniklo několik programových seskupení, často spojených ještě s výtvarnými projevy či divadelním ztvárněním některých zakázaných textů. Mezi nejvýraznější patřil okruh, v němž se potkalo mnoho spisovatelů zejména z Moravy a který byl nazýván podle samizdatové edice *Texty přátel*. Jeho aktéři se inspirovali exkluzivními bibliofiliemi z dílny staroříšského Josefa Floriana a v průběhu normalizace vydali více než 280 drobných svazků, a to nejen překladů a prepisů starších textů, ale i původních básnických sbírek. K užšímu okruhu edice patřili Jiří Kuběna, Jaroslav Erik Frič, Petr Mikeš a Eduard Zacha, důležitou postavou byl básník a kněz Rostislav Valušek, který se o ni staral a dával jí i grafickou podobu. Pro většinu básníků publikujících v *Textech přátel* a spřízněných samizdatových edicích a sbornících bylo charakteristické přihlášení se k tradici spirituální poezie, zejména k Bohuslavu Reynkovi. S tím byla spojená i úsečnost výrazu, nepřehuštní básní symboly a patosem a spíše zklidněná nota, ovšem často s expresionistickými kořeny až halasovského ražení (např. Vladimír Erker, Zdeněk Gába, Jiří Vicha, Josef Čechal).

Z této charakteristiky se ovšem poněkud vymyká JIŘÍ KUBĚNA jako básnický nejvýraznější osobnost okruhu. Kuběna je básníkem kontrastů, usilujícím o nastolení rovnováhy mezi zdánlivě neslučitelnými

hodnotami (religiozita, smyslnost), tradicemi (křesťanství, antika, Březina, Deml) i stylistickými prostředky (citace liturgických textů, lidové průpovědky a vulgarismy, používání verzálek na počátku slov). V kontextu katolické poezie překvapuje rafinovanou slovní komikou a despektem k jazykovým konvencím a jiným tabu. Jeví se jako naivní a hravý lyrik, ale současně také jako poeta doctus. Ve své podstatě je Kuběnova lyrika především poezií milostnou, a to jak ve smyslu lásky homoerotické, tak také současně lásky mystické, vyrovnávající se s pocity lidské konečnosti. Kuběnovy verše – rukopisné i šířené prostřednictvím samizdatových edic – soustředil reprezentativní výbor *Krev ve víno* (1995). V roce 1998 začala Kuběnova poezie vycházet souborně pod názvem *Dílo Jiřího Kuběny*.

PROTI VYPRÁZDNĚNOSTI DOBY

Mnohé z toho, co určovalo spirituální linii české poezie, je možné pozorovat i u básníků, kteří nestáli na tak vyhraněných ideových pozicích jako autoři katoličtí, a přece reflektovali nejistotu své existence v „cizím“ světě a potřebu prostřednictvím poezie vyjádřit pocitu marnosti a opuštění. Spojujícím tématem pro většinu z nich byla nesvoboda: jejich výpovědi nabývaly podoby kritického, expresivně zabarveného spílání světu vyprázdňených hodnot, vůči němuž jsou jediným protipólem vzpomínky na dětství, vztah k rodině a nejbližším či k místům soukromí.

Notně deziluzivní poezii psali autoři, kteří se v padesátých letech výrazně politicky angažovali a nyní dohlédli konce svých činů. V případě OLDŘICHA KRYŠTOFKA se východiskem z pocitu duchovního marasmu staly vzpomínkové verše soustřeďující se k osobním, tichým prožitkům, věnované dětství a matce a obsahující i řadu nerudovských aluzí (*Malá říkání roku 1976*, smz. 1977; Mnichov 1984). Sbíрка LUMÍRA ČIVRNÉHO *Na dech* (smz. 1979; Mnichov 1984; rozšř. in *Bylo takové ticho*, 2005) pak přinesla poezii tradiční, úvahovou, v níž se někdejší vliv Halasovy poetiky setkává s expresivitou výrazu a až karatelským tónem.

Téma nesvobody
a „spílání světu“

Oldřich
Kryštofek

Lumír
Čivrný

František
Daniel Merth

Iva
Kotrlá

Okruh edice
Texty přátel

Jiří
Kuběna

Jan Vladislav Motivy ohrožení lze vysledovat i ve sbírkách JANA VLADISLAVA, který patřil k významným spoluvůrcům samizdatového života. Vladislav do svého nuceného odchodu do exilu (1981) vydával samizdatovou edici Kvart a spolupracoval na přípravě některých svazků dalších samizdatových edic. Jeho vlastní básnická tvorba z této doby je soustředěná do knih *Samomluvy* (smz. 1980; Mnichov 1986), *Věty* (smz. 1977; neúplné vydání v Mnichově 1981; in *Knihy poezie*, 1991) a *Fragmenty* (smz. 1980; in *Fragmenty a jiné básně*, 1998). Vladislav se v ní představuje jako autor poučený klasickou poezií, zejména románskou, který ale nezůstává jen u tradičně stavěného verše. Jeho pozorování dějů pojmenovává svár s Chaosem, který obepíná svět, básník se často dotazuje po smyslu a činech člověka, překvapěného mocí v moderní době, ale i po šanci slov tyto vyšší děje ovlivnit.

Pro některé z autorů se samizdat stal za jejich života poslední publikační platformou. To platí o LADISLAVU DVOŘÁKOVĚ. V jeho sbírce *Hle nyní* (smz. 1980; in *Kainův útěk; Vynášení smrti; Obrys bolesti; Srdeň; Hle nyní*, 1994) lze stále poznat Halasova a Zahradníčkova pokračovatele, ale k jejím novým tónům nyní patřila hravost a mírná ironie. Osamělost a úzkost v konzumní době normalizace je tu vyslovována bez patosu a autocenzury, svět kolem básníka je jedno velké „veleghetto“, ve kterém žijí spíše mrtví než živí. Do básní se tak vkrádá chlad, beznaděj je přemáhána více cynismem než vírou v budoucnost.

POEZIE PLYNUTÍ ČASU, PAMĚTI A NÁVRATŮ

Pro značnou část neoficiální větve českých básníků se v sedmdesátých a osmdesátých letech klíčovým tématem stalo plynutí času a s tím související motivy paměti a návratů do mládí a dětství. Možnost vést dialog s vlastní minulostí a tvorbou oslovovala exulanty i ty, kteří setrvali ve vlasti, tvůrce hledající útěchu v tíživé osobní situaci i protestující proti falšování pravdy a minulosti ve své zemi.

V případě FRANTIŠKA LISTOPADA, básníka, prozaika, esejisty, divadelního a filmového režiséra, jenž žil v zahraničí již od roku

1947, se témata nejistoty a paměti objevila již v titulech sbírek, jež v sedmdesátých letech publikoval: *Černý bílý, nevím* (Kolín nad Rýnem 1973), *Nástroje paměti* (Mnichov 1982). Pro Listopadovu poezii je příznačný stálý pocit nesamozřejmosti lidské existence: torzovité obrazy s množstvím zámlk a alogická spojení dokumentující chaotičnost a nejednoznačnost reality. Život se v ní rozpadá na řadu zlomků, situací, záběrů a detailů, které vypovídají o složitém hledání identity v roztržitém a bortivém světě. Nostalgie vzpomínek na ztracený domov a českou krajinu se prolíná s hořkou ironií, dokumentaristická věcnost se surrealistickými vizemi, matná vzpomínka s existenciální reflexí.

Napětí mezi vzpomínkami na zemi, v níž vyrůstal, a životem v nové vlasti intenzivně prožíval také VIKTOR FISCHL, jehož poválečnou poezii soustřeďuje dvojice výborů *Dům U tří houslí* (Mnichov 1981) a *Krásá šedin* (1992). Fischl se v ní prezentuje jako Čech fascinovaný rodnou zemí a především Prahou, což se projevuje i v jeho čistém a kultivovaném jazyce. Současně se ale představuje také jako Žid, který prožívá osud svého národa a pro kterého je přežití válečné katastrofy závazkem vyzývajícím k hluboké vděčnosti za každodenní radosti.

Specifickým způsobem poezie zasáhla do lidského osudu básníka IVANA BLATNÉHO, bývalého příslušníka Skupiny 42. Blatný žil od roku 1948 v anglickém exilu, kde u něj brzy propukla duševní choroba. Poprvé byl hospitalizován záhy po emigraci a znovu od roku 1954: v psychiatrické klinice v Ipswichi pobýval až do své smrti v roce 1990. Z básnických textů, které Blatný začal po dlouhé odmlce opět psát koncem šedesátých let, sestavil Antonín Brousek výbor *Stará bydlíště* (Toronto 1979). Představil zde autorovy návraty k někdejší východiskům, básně nostalgicky vyvolávající svět mládí, které před trýznivou skutečností unikají do osobních i literárních reminiscencí a pokoušejí se prostřednictvím paměti rekonstruovat rozbitou osobnost básníka.

Následující Blatného sbírka *Pomocná škola Bixley* existuje ve dvou odlišných podobách: nejprve vyšla roku 1982 v samizdatu v uspořádání, které zachovává původní Blatného koncepci, pozdější exilové vydání (Toronto 1987) je výběrem z původní Blatného sbírky, který sestavil Antonín Brousek. Tvarově se pohybuje mezi dvěma krajnostmi – od prostých, téměř deníkových záznamů až po automaticky

František
ListopadViktor
FischlIvan
Blatný

psané texty s ne vždy dešifrovatelnými asociativními řetězci. Volný tok básnických představ je přerušován citáty, glosami, apely a makaronismy. V této mozaice zůstal pro osamoceného básníka jediným východiskem svět paměti a jím evokovaná báseň.

Téma návratu a paměti, tentokrát vyvolané potřebou vyrovnat se s úmrtím blízkých osob, sdělit tíži zážitku, zachytit nevyslovitelné a mizející, určilo také verše další členky Skupiny 42 JIŘINA HAUKOVÉ. V cyklu *Motýl a smrt* (smz. 1983; 1990) Hauková vzpomíná na místa a životní chvíle, které pro ni byly důležité a celoživotně ji ovlivnily, osobní bilance jsou však ustavičně vtahovány do dějinných, časových a přírodních souvislostí.

Velmi důležitým se téma paměti stalo od šedesátých let pro příslušníky – jinak dosti různorodé – střední básnické generace, která těsně po válce či v průběhu následujícího desetiletí do literatury vstoupila pod praporem komunismu a s postupnou ztrátou tohoto svého vyznání dospívala k reálnější reflexi přítomnosti, minulosti a budoucnosti české společnosti a k reflexi svého místa v ní. Atmosféra disentu, do něhož byli někteří básníci této generace zahrnutí na vrcholu svých tvůrčích sil, navíc potřebu podobné výpovědi ještě posílila, neboť byla součástí jejich snahy o nalezení nadosobních hodnot, o něž by se jedinec při své smrtelnosti mohl opřít.

Reprezentantem takového přístupu může být jeden z nejvýraznějších českých básníků své doby – KAREL ŠIKTANC. Ten se ve svých básních znovu a znovu vracel k problematice života a smrti, přičemž proti tragickému pocitu zásadní devastace světa stavěl paměť a s ní spjaté návraty k základním lidským situacím a mravním jistotám. Takto je tomu ve vrcholných Šiktancových dílech sedmdesátých let, v barokně stylizované alegorii *Tanec smrti aneb Ještě Pámbu neumřel* (smz. 1979; 1992), v níž Bůh bezmocně přihlíží triumfálnímu tanci Smrti, jež vítězí nad zkázou, které snad může vzdorovat jen dítě a slovo básníka, a především v *Českém orloji*, vydaném poprvé v samizdatu roku 1974 a v roce 1980 ve dvou svazcích v Mnichově.

Český orloj geneticky navazuje na autorovy sbírky z let šedesátých. Ve svých verších nechává Šiktanc dramaticky postupovat prvky zapomenutého venkovského mýtu, dětské či chlapecké vzpomínky, existenciální reflexe a krajinné momentky. Ve dvanácti částech sbírky, označených podle jednotlivých měsíců, vytváří cyklus, do něhož

se promítají jak národní kulturní a dějinné tradice, tak i nadnárodní prastarý mýtus pohanský a mladší křesťanský. Inspirace folklorní tradicí je zřejmá, básník rafinovaně kombinuje naivismus lidových písní, rčení, říkadel a zaříkadel se starobylostí lidových pranostik a starodávných kalendářů. Skladba je uvedena jako iniciační promluva směrem k synovi – lyrický hrdina se tu myšlenkově vrací do dob, kdy sám byl chlapcem. Reálné příběhy jednoho lidského osudu jsou vklenuty do nadosobního dějinného osudu národa, prezentovaného aluzemi na svatováclavskou tradici, starými českými legendami světskými i církevními, bělohorskou tragédií a podobně.

Snaha odkrýt zdroje a původ dávných kulturních mýtů a symbolů a dešifrovat prastarý jazyk znaků charakterizuje poezii literárního teoretika MIROSLAVA ČERVENKY. Jeho básnické dílo od počátku šedesátých do poloviny osmdesátých let shrnul tři soubory: *Čtvrtohory* (smz. 1974), *Dvacet tři patnáct* (smz. 1979; Mnichov 1986) a *Strojopisy* (smz. 1985), posléze společně vydané pod názvem *Strojopisná trilogie* (smz. 1986; 1992). Červenková poezie je racionální, antiiluzivní a nemytologizující, zároveň je však prostoupena touhou po hledání pravé, až archetypální podstaty jevů. K jejím rysům patří ironie, sebeironie a sarkasmus, hravost a inklinace k experimentu.

Ojedinělým a v rámci vnitřního exilu víceméně osamoceným tvůrcem byl ZBYNĚK HEJDA, básník expresionistického typu z okruhu časopisu *Tvář*, který se v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let představil sbírkami *Blízkosti smrti* (smz. 1978; Mnichov 1985), *Lady Felthamová* (smz. 1979; 1992) a *Tři básně* (smz. 1987; in *Pobyt v sanatoriu*, 1993), ale také souborným vydáním svého básnického díla (*Básně*, smz. 1979; rozšíř. 1996). Hejda je básník jedné základní polohy: jeho poezie je temným zpěvem o konečnosti lidské existence, proti níž staví okamžiky vrcholného prožitku, často tělesného, jež svou smyslností hraničí až s obscénností. Konstantní reflexivní, vzpomínkové, milostné a erotické náměty veršů se tak spojují s motivy úzkosti, opuštěnosti a hnusu.

„Utajeným“ básníkem střední generace byl v sedmdesátých a osmdesátých letech JOSEF TOPOL: dramatik, který čtenáře v roce 1997 překvapil tím, že pod titulem *Básně* vydal celoživotní sumu své poezie, vznikající od padesátých let. Její součástí jsou také pokorné meditace nad tématy moci a bezmoci slova, hledání vlastní identity, návraty

Jiřina
Hauková

Karel
Šiktanc

Miroslav
Červenka

Zbyněk
Hejda

Josef
Topol

ke vzpomínkám a k dětství, jakož i motivy smrti a zmrtvýchvstání. Konfrontace básníka s přírodou s sebou přináší jak obrazy krajiny, tak motivy lidské tělesnosti a senzuality.

PROMĚNY POEZIE „NEPŘIZPŮSOBIVÝCH“ MLADÝCH BÁSNÍKŮ ŠEDESÁTÝCH LET

Neslučitelnost
poetiky
a postojů
mladých
básníků
s nastupující
normalizací

S normalizací měla být do zapomnění mocensky vytlačena také řada mladších básníků, kteří debutovali v předchozím desetiletí a měli za sebou umělecky výrazné sbírky, nicméně neodpovídali představám literárních normalizátorů o tom, jak by měla smýšlet mladá generace. Snaha vymazat tyto básníky ze čtenářského povědomí byla motivována jejich občanskými postoji tváří v tvář nastupujícím politickým změnám, ale také požadavkem poezie optimistické, čtenářsky lehce přístupné a přítakávající danému politickému statu quo. Jejich verše naproti tomu měly až exkluzivní povahu a proti deziluzivní realitě stavěly autonomní, tajemné a vzrušující světy básnické.

Na počátku sedmdesátých let měla tato skupina zřetelný generační rozměr. Společná východiska a obdobné způsoby hledání odpovědí na společenskou situaci pak tyto výrazné individuality propojovaly i poté, co se jejich osudy rozdělily: někteří volili osamocení v exilu (Antonín Brousek, Jiří Gruša), jiní se pohybovali v disentu (Ivan Wernisch, Petr Kabeš, Andrej Stankovič) a další na okraji oficiálního prostoru, kde jim bylo umožněno žít se psaním dětských knížek, pohádek a případně i písňových textů (Pavel Šrut).

Společná
východiska
a témata
básnické
generace
60. let

Mezi významná společná témata této generace patřily jazyk a řeč: problematika jazykového dorozumívání, jeho možností a hranic, palčivá otázka, zda lidé jsou vůbec schopni se slovy domluvit. Již na konci šedesátých let tak byly jejich sbírky plné tázání po možnostech pojmenovat tajemné a podstatné skutečnosti zdejšího světa. Jazyk byl v jejich básních napínán až na samu mez srozumitelnosti, podrobován experimentům, jejichž prostřednictvím mělo být vysloveno jinak nevyslovitelné. Básníci chtěli čtenáře vystavit úžasu zvláštní

síly a podivuhodných možností jazyka, který nemusí posluhovat uvyklým významům a pragmatickým účelům lidského dorozumívání. Zároveň mu však přinášeli pocity úzkosti z toho, že se člověku nedostává slov, kterými by mohl skutečnost uspokojivě pojmenovávat a přiblížit se k podstatě věcí i k druhým lidem.

Snaha stvořit vlastní jazyk souvisela se snahou stvořit vlastní svět básně – kdesi jinde, mimo, v prostoru za řečí, v dalekých snových krajinách a časech, v uhranutých pradávnými prožitky a jejich mytologickými významy, případně v hloubkách niterných končin, tvořených mantrickým opakováním protikladných a do sebe vkloubených životních elementů. Jejich nářek nad zplaněním slov byl výrazem potřeby básnický pojmenovat pocity bezčasí a morálního marasmu. Tato potřeba nabyla širokého spektra podob, na jehož jednom pólu ležela snaha o univerzální nadčasovou výpověď a na pólu druhém směřování k básnickým komentářům přítomné doby, která je ovšem viděna na pozadí úhelného tématu paměti. Do „samonosných“ básnických výpovědí tak často pronikaly autentické, konkrétní a aktuální věcné motivy. Potřeba reagovat na „cizí slova“ vedla k tomu, že oblíbenou poetickou formou se stala parafráze, travestie, perzifláž či aluzivní kontextová hra.

Neutěšenost dobové společenské situace spoluutvářela texty jednotlivých básníků nepřímo a zastřeně, ale i explicitně, nebo dokonce v podobě ostrých pamfletických reflexí. Ať byly jednotlivé soudy podávány s hořkou ironií a sebeironií, s vážnou úzkostností nebo podrážděným sarkasmem, vždy vyrůstaly z pocitu životní absurdity, která svět mění v grotesku ovládanou krutými paradoxy. Grotesknost dominuje například skladbě JIŘÍHO GRUŠI *Modlitba k Janince* (smz. 1975; 1994).

Básnický svět PETRA KABEŠE je utvářen intelektuálními, do sebe zavinutými existenciálními tázáními: složitým rytmem do sebe vnořených významů, které se přelévají v nová uskupení a souvislosti podle jakéhosi tušeného kosmogonického řádu a jsou pro čtenáře výzvou k dotváření smyslu slov. Pro sbírku *Obyvatelná těla* (smz. 1974; 1991) je příznačné kontrapunktické užití koláže vlastních veršů s literárními citacemi, směsice mytických rituálů, křesťanské symboliky i žurnalistických frází. Sbírkou *Skanseny* (smz. 1981; 1991) je lyrickým deníkem zachycujícím autorské konfrontace s přírodními

Specifický
svět básně
jako prostor
vyjádření
morálního
marasmu
a bezčasí

Životní
absurdita
jako obraz
doby

Petr
Kabeš

živly i vlastní samotou. V osmdesátých letech, ve sbírce *Pěší věc* (smz. 1985; Mnichov 1987), pak do Kabešových veršů vstupuje rovněž ironicky či tragikomicky klasifikovaná banalita, všednodennost a dokumentárnost reality.

Miloslav Topinka
Impulzy experimentální poezie rozvíjel MILOSLAV TOPINKA. Ve sbírce *Krysí hnízdo* (1970, náklad zničen; 1991) rozvedl motiv krys ze své předchozí sbírky *Utopír* (1969) a vytvořil obraz světa jako krysího hnízda. Topinkova tvorba má charakter modelové legendy či iniciačního příběhu, pojímá text sbírky jako obydlí, v němž probíhá divá a nevyzpytatelné hemžení krys-slov, jakoby vzbouřených a osvobozených ze své tradiční poslušnosti. Prudké děje, střetání a slovní šifry sugerují potíže komunikace a zároveň uvolňují zvláštní energii textu, záměrně přetíženého hromaděním nelibozvučných souhlásek. Topinka se snaží dostat do prostoru za řečí, do mimo-prostoru, jak o tom sám píše ve vložených pasážích, které jsou určitým osobním manifestem poezie. Toto směřování básníka přirozeně vedlo i k práci s vizuální podobou textu, který tu je rozbíjen, poté různě stmelován a geometrizován a sbírku štěpí na řadu dílčích záběrů a reflexí.

Antonín Brousek
Básníkem, který se v rámci své generace nejvyhraněněji a nejadresněji vyjadřoval k dobové situaci, byl ANTONÍN BROUSEK, jeden z nejosobitějších představitelů mladé poezie šedesátých let, jenž nevynechal příležitost, aby své básně pamfleticky či parodicky nepointoval, a tak adresně, sarkasticky, ironicky i sebeironicky nekomentoval aktualitu. Sbírka *Nouzový východ* takto bezprostředně reagovala na dramatický rok 1968 – nepřekvapí tedy, že v roce 1969 byl její náklad zničen a mohla vyjít až v čase autorova německého exilu (Toronto 1980, jako první část knihy *Zimní spánek*). Také Brouskovy následující sbírky – *Kontraband* (Toronto 1975), *Vteřinové smrti* (Purley 1987; rozšíř. 1994) – hořce, až pamfleticky glosují život v exilu i situaci českého národa. Přímým pojmenováním, sžiravou ironií, sebeironií a s jízlivě přesným sarkasmem básník na sebe bere roli morálního soudce doby. Podobně jako u exulantů starší generace tu také naplno zaznívá prožitek emigrace, stesk po domově, zoufalá vykořeněnost, samota a odcizení, básník však raději volí sebeironický škleb než dojetí. S příznačným satirickým akcentem Brousek také paroduje verše poetů tzv. oficiální múzy.

Smysl pro ironii charakterizuje rovněž tvorbu PAVLA ŠRUTA, autora poezie přinášející obrazy života ohroženého pasivitou zvyku, všudypřítomnou únavou, kornatěním a stárnutím. Básník zachycuje smutné plynutí času, hrozbu ztráty identity i rozostřenou podobu bytí, v němž se vše propadá do anonymity a je tak ohrožováno v samém svém základu. S pocitem hlubokého osamocení je líčen intimní svět člověka a svět rodiny. Byt tu přestává být domovem, a tak zbývá snad jen hospoda, „kde nikdo nikomu už nepřekáží / kde nikdo nikoho už nebere si za svědka / kde nikdo s nikým už se nesetká“. Šrutovu samizdatovou tvorbu shrnuje kniha *Brožované básně* (2000). Již koncem osmdesátých let z ní však připravil dva výbory, které – pro daný okamžik příznačně – vyšly téměř souběžně v Mnichově (*Malá domů*, 1989) a v Praze (*Přestupný duben*, 1989).

Pavel
Šrut

Zcela svěbytnou cestou šel IVAN WERNISCH, který oscilloval mezi hlubokým smutkem a humornou nadsázkou a rozehrával hry mezi věcností slov a mnohoznačností kontextů, jež je vyvolávají k životu. Wernischova poezie měla svým typem velmi blízko k nastupující poetice postmoderny. Setkávají se v ní velmi různorodé, časově i kulturně vzdálené tradice, stylizační masky a inspirace: svět folkloru českého, krajiny a příběhy ruského původu, tradice expresionistická a avantgardní, kramářské písně, morytáty, středověká literatura, bestiáře, snáře, parafráze staré poezie čínské, japonské či arabské, svět divadla a další. Autorova spontánní obrazivost se prostupuje se zálibou v hravých mystifikacích. Výsledkem je obraz přítomného světa jako veličiny vykloubené ze svého smyslu, z řádu a celistvosti, z konkrétního času, podoby i jména. Život se jen přesypá v odevzdanosti a člověk v něm marně hledá ztracenou identitu. Pod zdánlivě nicotnými hloupostmi, humornými hříčkami a nonsensy se skrývá odcizení, samota a zlo, neboť vše vážné, důstojné a důvěryhodné se nakonec ukazuje jen jako krutá mylka.

Ivan
Wernisch

Mezi významnější součásti Wernischových samizdatových aktivit patří sbírka *Blbecká poezie* (smz. 1981; 2002), ale také jeho překlady, v nichž stíral hranici mezi přetlumočením a parafrází a také vytvářel fiktivní české, německé, orientální nebo africké básníky (*Beránci vlci aneb Marcipán a pumprnikl*, 1985; *Frc. Překlady a překrady*, smz. 1988; 1991). Teprve na samém konci normalizace bylo Wernischovi umožněno oficiálně vydat autorský výbor *Včerejší den* (1989).

Po srpnu 1968 odešly do exilu i dvě básničky z okruhu českých beatníků: Inka Machulková a Vladimíra Čerepková. Ve sbírce *Kámen komediantů* INKY MACHULKOVÉ (Mnichov 1979) zaznívají ještě verše psané v šedesátých letech, současně se tu však objevují i básně s novou poetikou. Jejich jednotlivé verše na sebe navazují zvolna, spíše v proudu imaginace a drobné jazykové hry, která často končí až v kontrapunktu. Výrazně odlišná od autorčiných textů z šedesátých let je poezie ve Francii žijící VLADIMÍRY ČEREPKOVÉ. Ve sbírkách *Ztráta řeči* (Kolín nad Rýnem 1973) a *Extra dry silence* (Paříž 1988) básnička propadá do melancholie a její velmi osobité proudy asociací působí jako útržky snů, vzpomínek a nově nabyté exilové reality. Její verše z osmdesátých let proměňují rozvolněnost básnických pásem ve skeptické miniatury, autorčina emotivnost a náruživost přechází v sofistikované, ale značně depresivní zkratky, vyslovující lidskou konečnost a bezvýchodnost (souborně in *Básně*, 2001).

POKRAČOVÁNÍ BÁSNICKÉHO EXPERIMENTU

Začátek normalizace zasáhl i aktivity autorů hlásících se k literárnímu experimentu a zpravidla rozkročených mezi poezií a výtvarným uměním. Tento typ poezie byl prohlášen za nadbytečný, až škodlivý: knihy Jiřího Koláře a Emila Juliše byly zničeny těsně před distribucí a mnohým dalším autorům byly zrušeny smlouvy na již připravované knižní vydání.

Kolektivní snahy vyznavačů konkrétní poezie se na počátku sedmdesátých let víceméně rozpadly a jejich tvorba se dostala na okraj literárního dění. Jiří Kolář již zcela přešel k výtvarné práci, Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou se věnovali próze, část autorů se na delší dobu odmlčela.

Přesto i v průběhu následujících dvou desetiletí je možné pozorovat pokračující experimentální aktivity, většinou ovšem mimo sféru tradičně pojeté literatury. Rozvíjela se totiž především ta linie konkrétní poezie, která mířila ke stále organičtějšímu začlenění textové a jazykové složky do výtvarného artefaktu. Experimenty takových

autorů, jako byli Karel Adamus, Jiří Valoch, Václav Vokolek nebo Eduard Ovčáček usilovaly o komplexní umělecký projev, který nedělá rozdíl mezi výtvarným a psaným vyjádřením. Místo v knihách tak mohli autoři jednotlivé básně představovat jako součást svých výtvarných snah a prezentovat je na pololegálních či zcela nelegálních výstavách a akcích, případně jako součást vernisáží k nim.

Prozkoumávat a definovat hranice mezi výtvarným a psaným projevem se snažil LADISLAV NOVÁK. Novákovu tvorbu charakterizují motivy fantomatických krajin, černý humor, ale i deformace nejružnějších básnických forem a sklon k vytváření „paramýtů“. Po roce 1990 byla představena například ve výborech *Bouřková mračna* (1993) a *Proměny pana Hadlíže* (1995).

VÁCLAV VOKOLEK se soustředil na tzv. autorské knihy a rukopisné sbírky. Výběr z jeho ineditní tvorby byl později vydán v knize *Zříceninový mramor* (1996). Hledání ideálního prostoru pro sebevyjádření Vokolka na jedné straně vedlo k psaní tradiční poezie a prózy, umocněné ovšem experimentálními prvky, a na straně druhé k výtvarným projevům, především k malbě, integrující nejjednodušší, minimalistickou výpověď jednotlivých textů a slov. Podobný přístup lze vysledovat u JIŘÍHO VALOCHA. Jazyk Valoch chápal jako svět vjemů, kdy minimální textové sdělení vstupuje do kontextu s grafickým prvkem či prázdnou plochou. Radikálně oprostěný textový materiál se tak u něj stává zdrojem hledání vlastního smyslu slov a tvarů.

K těm, kteří pracovali s interakcí psaných slov a jejich vizuálních kontextů, patřili též umělci věnující se happeningům – Karel Miler, Milan Kozelka či MILAN KNÍŽÁK. Ten se vedle excentrického gesta, příznačného pro poetiku undergroundové skupiny Aktual, představil i jako autor milostné poezie (*Prošeptáno mřížemi*, rkp. 1975; in *Básně 1974–2001*, 2001) a jako komentátor a glosátor usilující o pregnantní vyjádření paradoxů lidského myšlení.

Experimentální poezie sedmdesátých a osmdesátých let se ovšem nesoustředila jen na vizuální podobu. MILAN KORYČAN vytvářel texty, vědomě si pohrávající s významem a strukturou slov a s jejich deformacemi. Základem jeho přístupu byla překvapivá, ironicky působící spojení slov (často uměle vytvořených), matematické hrátky a zvláštní rytmičtější a destrukce textů, jakož i střet mezi tím, co čtenář od textu očekává a co autor záměrně vynechává (rukopis jeho

Konkrétní poezie
jako součást
výtvarného
projevu

Ladislav
Novák

Václav
Vokolek

Jiří
Valoch

Milan
Knížák

Milan
Koryčan

sbírkou *Vláda slova* vznikala od roku 1985 do roku 1990, její konečná verze vyšla v roce 2000). Hranice slov a poezie dosáhl ve své osobité, experimentální a až extrémní poetice také JAN NOVÁK. Novákův téměř nepřehlédnutelný chaos vět a slov, hojně využívající i grafické členění, kurzívy, malá a velká písmena, připomíná náhodně zachycené myšlenky spolu nekomunikujících lidí. Jazyk tu ztrácí svůj původní smysl, avšak výměnou za to získává další, groteskní rozměr.

Jan
Novák

Své osobité podoby mělo také pokračování básnického experimentování v exilu v tvorbě tří básnířek, které spojují příbuzná estetická východiska: jistá strohost a schopnost nedoříkat, tedy vnímat a v náznaku vyslovovat možná skrytá tajemství, jež se skrývají za prchavými impresemi a nevyčtenými drobnými postřehy. MILADA SOUČKOVÁ ve sbírce *Případ poesie* (Řím 1971) rozvíjí poetiku svých předchozích sbírek: její vzpomínky na dětství a složitě kombinované aluze spojuje snaha o nový, neotřelý a originální poetický obraz světa vznikajícího jen na okamžik skrze slova, vzpomínání, rozbíhané myšlenky a možnosti různých jazyků. Obdobně laděné byly i texty VĚRY LINHARTOVÉ, která se již od předchozího desetiletí pohybovala na úzkém pomezí prózy a poezie. Její texty z let sedmdesátých a osmdesátých, psané již francouzsky, se ještě více oprošťovaly od příběhovosti a směřovaly k drobným, úsečným gnómám. Jejich zdánlivá výrazová zjednodušenost však mířila k vědomě znejasňované básnické formě, která má aktivizovat čtenářovu schopnost nalézat skryté významy slov a dávat výpovědi smysl a celistvost. Sbírkou SYLVIE RICHTEROVÉ *Neviditelné jistoty* (smz. 1988; 1994) zahrnuje výbor z autorčiny tvorby od konce šedesátých let. Její verše jsou civilního rázu, byť v nich ještě často rezonuje jistá snaha o dobové metafyzické přesahy a pokusy o drobné experimenty v oblasti jazykového vyjadřování.

Milada
SoučkováVěra
LinhartováSylvie
Richterová

SPOLEČENSTVÍ A POETIKA UNDERGROUNDU

Řada významných básnických osobností české poezie vyžrála ve společenství českého undergroundu, v pospolitosti hudebníků, výtvarníků a literátů ostentativně se vymezujících vůči politickému a kulturnímu establishmentu. Jako mluvčí a teoretik undergroundového hnutí vystupoval Ivan Martin Jirous (řčený Magor), který ve své *Zprávě o třetím českém hudebním obrození* z února 1975 formuloval jeho program.

Pro básnický underground byla charakteristická různorodost výchozích přístupů k poezii. Ke společným jmenovatelům patřilo pohrdání tvorbou oficiálních literátů i jakýmkoli „vysokým a školeným uměním“ a snaha o adresnost, konkrétnost, sdělnost a autentičnost uměleckého výrazu. V těchto dílech převládal odpor vůči konzumu a pachtění se za úspěchem a popírání jazykových i sociálních tabu. Politická přímočarost, „drastičnost“ básnického slova se spojovala se snahou o formulaci obecnějších a nadčasových filozofických otázek. Negace tradičních, oficiální kulturou zneužívaných hodnot autory přiváděla až k nihilismu a deklarativnímu sebezničení – častým motivem bylo například „pohřbení zaživa“. Příležitostně zaznívaly i drastické výpovědi o závislosti na drogách.

Pro vyhraňování poetiky undergroundu měla zásadní význam osobnost EGONA BONDYHO, který přitahoval svým programovým antielitářstvím a poetikou tzv. totálního realismu a „trapné“ poezie. Jednotlivé Bondyho sbírky – *Zápisky z počátku let sedmdesátých* (smz. 1972), *Sbírečka* (smz. 1974), *Trhací kalendář* (smz. 1975), *Mirka* (smz. 1975), *The Plastic People of the Universe* (smz. 1976) a další – přinášely rovněž deníkovou, zpovědně laděnou poezii, často ironicky glosující politické události a jevy, ale i intimní lyriku a básně karatelské stylizace. Provokativně primitivistické, „trapné“ říkanky se v nich střídají s útvary složenými v dokonale zvládnutých tradičních metrických a rýmových tvarech. Celou autorovu básnickou tvorbu shrnuje devítisvazková *Básnické dílo Egona Bondyho* (1990–93).

Osobitou linií undergroundové poezie představovali básníci původně spjatí s Křižovnickou školou čistého humoru bez vtípu. Výraznou básnickou osobností mezi nimi byl zejména ANDREJ „NIKOLAJ“

Společná
východiska
undergroundové
tvorbyEgon
Bondy

- Andrej „Nikolaj“ Stankovič** STANKOVIČ, jehož starší, na začátku normalizace zakázané knihy veršů *Noční zvuk pionýrské trubky* a *Patagonie* mohly vyjít až v roce 1994. Stankovičovy básně jsou komponovány jako zadržlé, do sebe zasunuté úlomky promluv, které originální metaforikou rozrušují významovou setrvačnost, porušují jazykové i sémantické konvence a mísí banalitu se sarkasmem a ironií. V samizdatu Stankovič publikoval soubor *Poezie* (smz. 1979), obsahující sbírky *Osvobozený Babylon*, *Slovensky Raj* a *Elegie* (první dvě byly knižně vydány v roce 1992), a soubor *Variace; Kecybely; Elegie; Nikdycinky* (smz. 1984; 1993). Rysy kuriózní extravagance – motivované potřebou vyjadřovat se ke světu kolem sebe především prostřednictvím hravé intelektuální parodie – nese básnické dílo Eugena Brikcia.
- Poezie blouznění a třeštění je příznačná i pro řadu dalších undergroundových básníků, kteří již nebyli přímo členy křížovnického okruhu. Například verše FRANTIŠKA „FANDY“ PÁNKA jsou zřetelně ovlivněné autorovými schizoidními, psychopatickými dispozicemi, které ještě více prohlubovala jeho narkomanie. Společenské zrůdnosti doby svého vzniku zrcadlí Pánkovy básnické miniatury, psané sociálně pokleslým, až vulgárním jazykem. Veškerou Pánkovu poezii vydanou v samizdatu v sedmdesátých a osmdesátých letech shrnuje svazek *Vita horribilis. 1972–1985* (2007).
- Mnoha neologismy a lexikálními i syntaktickými výstřednostmi a též velmi osobitým humorem oplývá poezie hudebníka Vratislava Brabence. Od převážně drsné a agresivní poetiky undergroundu se na první pohled naopak velmi odlišuje kultivovaná, meditativní a dosti nadčasová poezie básničky a historičky umění Věry Jirousové, jejíž tvorba je ovšem v kontextu undergroundové literatury jevem spíše ojedinělým. Jádru undergroundové poetiky byla zřetelně bližší poezie výtvarnice a básničky Naďy Plíškové, jejíž verše místy tvoří ženskou variantu Bondyho primitivistické, „antipoetické“ poetiky a blíží se otevřeně erotické poezii Jany „Honzy“ Krejcarové (Černé), častěji se ovšem vyznačují kvalitami poezie grafické, vizuální.
- Podstatnou součástí undergroundového sebevyjádření byla hudba, především rocková. Lyrika této linie undergroundu měla zpočátku podobu rockových textů, které imitovaly poetiku svých amerických vzorů a hlásaly – neumělou formou a občas též primitivní angličtinou – různé halucinatorní vize a „kosmická“ dobrodružství.

Z okruhu skupiny The Plastic People of the Universe, která představovala hlavní linii hudby undergroundu, vyšel textař a příležitostný výtvarník PAVEL ZAJÍČEK. Zajíčkovy texty patřily k nejpříznačnějším výrazům životního pocitu undergroundového společenství, a to jak básnickovou sebeidentifikací s pohrdaným „okrajem společnosti“, tak i jeho častými odkazy k biblickému „vanitas vanitatum“ (marnost nad marnost). V Zajíčkových raných textech jsou časté výzvy k „aktualizacižití“, k vykročení z bahna a šedi normalizační společnosti. Od výchozí pózy chiliastického kazatele se Zajíčková poezie v druhé polovině sedmdesátých let posunula k subtilnějším a filozofičtějším polohám, kterými se snažila postihnout propastné, univerzální rozpory existence a bytí (cykly *Dar stínium*, rkp. 1978, a *Kundy rty ústa tváře masky*, rkp. 1979).

V rámci české podzemní poezie představovala nepochybný umělecký vrchol lyrika IVANA MARTINA JIROUSE, nazývaného též MAGOR. Hodnotově těžiště Jirousova básnického díla leží ve vězeňské lyrice z let osmdesátých, ve sbírce *Magorovy labutí písně* (smz. 1985; Mnichov 1986). Jirous v ní neopouští neodadaistický i provokativně perziflážní základ svých starších básní, prožitkem vězení však jeho poezie získala i spirituální náboženský rozměr. Jejím charakteristickým rysem se stává napětí mezi „barbarským“ sebevyjádřením příslušníka undergroundu a katolickou básnickou tradicí, k níž autor hledá cestu. Sbíрка tak není jen autentickým svědectvím o vězeňském životě, ale i jímavou zpovědí člověka, pro kterého se tradiční duchovní hodnoty stávají možností, jak si zachovat lidskou integritu. Celek básnickovy tvorby shrnuje kniha *Magorova summa* z roku 1998 (opraveno a doplněno 2007).

Na počátku osmdesátých let se postupně začala utvářet mladší generace undergroundu, představovaná básníky a prozaiky tehdy sotva dvacetiletými, jejichž publikační platformou se později, v roce 1985, stal vlastní samizdatový časopis nazvaný zprvu *Jednou nohou*, později *Revolver revue*. K nim patřil zejména Jáchym Topol, Vít Kremlička a Petr Placák.

JÁCHYM TOPOL debutoval samizdatovou sbírkou *Eskymáckej pes* (1981), většinu svých následujících sbírek pak shrnul do souboru *Miluju tě k zbláznění* (smz. 1988; 1991). Jeho poezie inklinovala ke kumulaci autentických fragmentů reality a v mnohém předznamenávala jeho

Pavel
ZajíčekIvan
Martin
JirousOkruh
Revolver revueJáchym
Topol

pozdější prózy. Nejlepší Topolovy básně kombinují metodou střihu a montáže fragmenty příběhů, reálné výjevy lidské každodennosti, prvky a motivy převzaté z okrajových žánrů, fantazijní představy, vize, sny i gesta odporu. V tomto ustavičně rozkládaném, prolínavém a kaleidoskopicky znovubudovaném básnickém světě lze nalézt stejně tak absurdity, blasfemie, stylizace megalomanské, sebestředné i primitivistické, „idiotické“, jako deníkově upřímné zpovědi. Obdobně vizionářsky snovou, ale i programově „totálně realistickou“ poezii psal PETR PLACÁK, který vydal mimojiné samizdatové sbírky *Denní tisk* (smz. 1983) a výbor z poezie *Obrovský zasněžený hřbitov* (smz. 1987; 1995). Pro verše VÍTA KREMLIČKY (pseudonymy Vít Sval a Heřman Křemenáč) je opět příznačné tematické i tvarové prostupování vysokého a nízkého, vážného a trapného, jakož i jazykové experimenty. V jeho osobitém pohledu na skutečnost se groteskní absurdita prostupuje se stylizovanou naivitou. Ironické parafráze známých básnických děl se hravě potkávají s parodiemi obrozen- ských žánrů i folklorních písní, ale i s nonsensovými rýmovačkami a pseudofilozofickými glosami (výbor ze samizdatové tvorby *Staré zpěvy*, 1997).

Jestliže většina mladých undergroundových básníků inklinovala k prozaizaci verše, poezie J. H. KRCHOVSKÉHO je budována prostředky tradičními. Základním rysem Krchovského poezie je její literárnost a důsledná stylizovanost, která nezapírá své dekadentní kořeny. Hyperbolizace motivů smrti, mdloby a nežití spolu s využitím řady funerálních motivů, podpořenými i autorovým výmluvným literárním pseudonymem, vytváří básnický prostor snově bizarní, jednostranně zaměřený a značně statický. Na bizarnost tohoto básnického světa odkazuje i využití tradičního vázaného verše, přehledné strofické struktury, rýmů, v nichž je groteskních efektů dosahováno svazováním „vysokého“ a „nízkého“, a monstrózních point. Krchovského samizdatové sbírky vyšly v devadesátých letech v čtenářsky úspěšných výběrech *Noci, po nichž nepřichází ráno* (1991), *Leda s labutí* (1997), *Dodatky* (1997) a v souborném vydání nazvaném *Básně sebrané* (2010).

SURREALISMUS: ZPÁTKY DO PODZEMÍ A EXILU

Pro autory hlásící se k surrealismu znamenal konec šedesátých let krátké otevření publikačních možností, s nástupem normalizace se však znovu ocitli mimo oficiální sféru. Po odchodu některých autorů do exilu a po názorovém odštěpení jiných se tak surrealistické společenství začalo znovu formovat. V roce 1971 opustilo dřívější označení UDS, pro které se rozhodlo v první polovině šedesátých let, a vrátilo se ke staršímu označení Surrealistická skupina v Československu.

Její duší byl nadále básník a teoretik VRATISLAV EFFENBERGER. V jeho tvorbě ze sedmdesátých let jsou zastoupeny básnické sbírky (*Nezapomenutelné dějiny*, rkp. 1965–86; *Obrazotvorné postupy*, rkp. 1968–86), ale i texty označované jako pseudoscénáře nebo pseudoromány. Básníkovu cestu od bezbřehosti čistého psychického automatismu přes pamfletickou reflexi osobní i společenské situace, plnou výbušné a bojovné imaginace, až k poezii asociativní somnambulní meditace prozrazuje výbor *Lov na černého žraloka*, který vyšel v roce 1987 v exilové mnichovské edici Poezie mimo Domov. (Souborné vydání autorova básnického díla vyšlo ve svazcích *Básně 1 a Básně 2*, 2004–2007.)

K Surrealistické skupině se dále hlásili psychiatr a esejista Ludvík Šváb, fotografka Emila Medková, výtvarníci Martin Stejskal a Eva Švankmajerová a filmový režisér Jan Švankmajer. V průběhu následujícího dvacetiletí se pak skupina rozrostla o několik mladších tvůrců: výtvarníci, teoretičku umění (a od devadesátých let i básnířku) Alenu Nádvořníkovou, básníky Františka Dryjeho, Jiřího Koubka a Josefa Jandu, Ivo Purše a fotografa Jakuba Effenbergra.

Ústředním bodem diskusí o surrealismu se stal na přelomu sedmdesátých let problém kolektivnosti hnutí. Otázka, zda se jí vzdát, zasáhla český okruh velmi výrazně a záporná odpověď na ni vyplývala ze specifické kulturně-historické situace v Československu. Členové Surrealistické skupiny se razantně vyslovili pro pokračování kolektivních aktivit i proto, že surrealismus byl odsouzen k ilegalitě, a tudíž i k přirozené snaze o vnitřní semknutost. Kolektivní činnost byla pro surrealisty sebezáchovnou nutností, která měla v jejich myšlenkovém světě prioritu i před individuální tvorbou. Surrealistické

Surrealistická
skupina

Vratislav
Effenberger

Další autoři
Surrealistické
skupiny

Problematika
kolektivnosti
hnutí

aktivity v této době ovšem již překračovaly rámec literárních a uměleckých druhů i tradičního pojetí umění. Psaní literárních textů v činnosti Surrealistické skupiny ustoupilo jiným aktivitám, které byly motivovány snahou experimentálně zkoumat nové možnosti lidské hravosti, imaginace a kreativity, a také potřebou dokázat, že surrealismus jako kolektivní hnutí zmůže více než osamělé usilování izolovaných jednotlivců. Tyto aktivity přitom doprovázela tradiční fascinace erotismem, strachem, sny a stále častěji také rozmanitými podobami humoru: od ironie a sebeironie až po černý humor, sarkasmus či absurdní grotesku. Generátorem imaginativních snah se stával i fenomén trapnosti.

Vliv českého surrealismu lze pozorovat i v tvorbě básníků, kteří měli osobní zkušenost se Surrealistickou skupinou, ale – z vlastního rozhodnutí či přinucení – ocitli se mimo ni. Poněkud odlišné pojetí surrealismu tak představoval okruh pražského samizdatového časopisu *Doutník*, který mezi lety 1974–88 jednou ročně vydávali Jan Gabriel a Pavel Řezníček a k němuž patřil také básník KAREL ŠEBEK.

Šebkova poezie – publikovaná ve výboru *Dívej se do tmy, je tak barevná* (1996) – je velmi úzce spjata s jeho životním osudem člověka, jenž se zajímal o psychiatrii (v dobřanské léčebně pracoval spolu se svým bratrancem, surrealistou Zbyňkem Havlíčkem) a posléze sám psychicky onemocněl. Šebkovy texty oscilují mezi poezií a prózou a explicitně vyjadřují autorův život v psaní, ve slovech, na papíru, jeho absolutní determinaci vlastním textem. Psaní je tu záchovným aktem, text se autorovi stává jediným opravdovým světem, v němž je „den ve velikosti bílé stránky papíru“. Symptomatické jsou z tohoto pohledu již názvy jednotlivých cyklů, které básník psal: *Text na Šebka* (rkp. 1968), *Šebek Šebkovi* (rkp. 1971), *Šebkovi Karel* (rkp. 1973), *Skorošebek* (rkp. 1984), *Pišu, tedy jsem* (rkp. 1980) a další.

Své „Řezníčky“ měl také PAVEL ŘEZNÍČEK, jenž ze svých strojopisných a samizdatových cyklů, šířených v úzkém okruhu, posléze sestavil výbory *Kráter Resnik a jiné básně* (1990), *Tabákové vejce* (1991) nebo *Stroj na peklo* (2007). Hra s literární figurou „Řezníčka“ totiž básníkovi umožňovala úlevnou sebeironii i svíravý pocit uvíznutí v pasti nejisté identity. Ryze surrealistické kořeny má groteskní Řezníčkova obraznost, jež často mísí reálné prvky s děsivými

vizemi odcizenosti a umělosti či skryté hrozby obudné nelidskosti s brutálními, surovými motivy, plnými násilí, vražd a absurdních smrtí. Působivý náznak či detail se tu často stává součástí cynické výpovědi, jejíž působivost ale nejednou zvětšuje spojení s prvky nepatřičně pozitivními.

Surrealismus byl inspiračním zdrojem i pro autory, kteří v šedesátých letech spolupracovali s UDS a později odešli do exilu. PETR KRÁL, který navzdory svému mládí patřil v předchozím desetiletí k vůdčím osobnostem hnutí, v sedmdesátých a osmdesátých letech psal poezii přidělující básníkovi a jeho slovům roli toho, kdo se vzpírá mechanismům konzumní společnosti, průmyslových velkoměst, dějin a sklonu společnosti k autoritářství a totalitě. Východiskem autorovy reflexivní výpovědi je oslovení realitou, které vyrůstá z předpokladu, že básník může zvládnout chaos bytí vitální obrazností. Král si zachovává svůj smysl pro zjevení magického a tajemného v kulisách každodenního světa, jemuž cele vychází vstříc. Autorským výběrem jeho tvorby z let 1958–1990 je kniha *Med zatáček čili Dovětek k dějinám* (1992).

Ještě před svou emigrací v roce 1968 se se skupinou českých surrealistů rozešel spisovatel, malíř, sochař a fotograf MILAN NÁPRAVNÍK. Již v roce 1970 mu ve Frankfurtu nad Mohanem vyšla sbírka *Beobachtungen des stehenden Läufers*. V německém znění byla také poprvé publikována jeho práce *Der Wille zur Nacht* (Berlín 1980), jež tvoří základ pozdějšího autorova klíčového souboru *Vůle k noci* (Mnichov 1988; dopl. 1997). Nápravníkova konfesijní poezie směřuje ke slovním hrám se smyslem pro vnitřní, skryté a nečekané rýmy a rytmy, významové posuny slov či vytváření neologismů. Je pro ni typický všudypřítomný, všechny roviny prostupující pocit opuštěnosti.

Solitérem, kterého lze na základě jeho poetiky počítat k surrealismu, přestože jej neoslovil jeho kolektivní duch, byl básník STANISLAV DVORSKÝ. Z jeho – mimojiné Halasem inspirovaných – skladeb zpravidla zaznívá ponurý tón bloudění, upadání, tonutí, bezvýchodného putování, ale i disharmoničnost jazyka. Výbor z tvorby z let 1958–83 *Zborcené plochy* (1996) prokazuje autorův surrealistický smysl pro ironii a cynický paradox, pro uhrančivost absurdity. Oblíbenou Dvorského básnickou figurou se stala ironická parafráze. Ostrý, kritický

Tvůrci
stojící mimo
Surrealistickou
skupinu

Karel
Šebek

Pavel
Řezníček

Petr
Král

Milan
Nápravník

Stanislav
Dvorský

humor se přitom u Dvorského vždy spojoval se značnou skepsí, s obrazy nastávajícího rozkladu, který v básníkovi vyvolává únavu a vede k hořce skleslým litanickým bilancím.

POEZIE V MEZÍCH REÁLNÉHO SOCIALISMU

V té části české básnické tvorby, kterou normalizátoři na počátku sedmdesátých let zatratili a kterou chtěli svými mocenskými zásahy odsunout do zapomnění, lze pozorovat víceméně kontinuální rozvíjení poetiky a impulzů předchozího desetiletí. Naopak poezie, jež směla být i v nových podmínkách oficiálně knižně vydávána, se musela vyrovnat s řadou pragmatických, tematických a ideologických omezení, která v konečném důsledku určovala její charakter. Pokus o reinterpretaci literární tradice a o spoutání tvorby (staro) novými pravidly přitom znamenal snahu o velmi výrazné narušení historické kontinuity.

Z pohledu normalizátorů byly sice básnické poetiky méně podstatné než proklamované občanské postoje autorů, nicméně i v této oblasti existovala snaha nastolit určitý nový standard, který by se negativně vymezoval vůči předchozímu období. Odmítány tak byly nejrůznější -ismy, spojované s „krizí“ šedesátých let a pocitované jako nebezpečí pro požadované ztotožnění básníka a čtenáře s politickým režimem, především tzv. individualismus, intelektualismus a nihilismus. Kritizovány však byly rovněž experimenty s básnickým tvarem a konkrétní poezie, neboť ideálem se opět staly sémanticky jednoduché básnické formy dostupné širšímu okruhu adresátů. Ideálem normalizátorů byl návrat k formám duchovního života let padesátých, i oni sami si však uvědomovali, že budovatelské teze při své nové aplikaci potřebují alespoň dílčí korekci.

V roce 1975 byla znovu vydána normativní instrukce, kterou od počátku padesátých let představovala publikace *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (1950) Ladislava Štolla, příznačně ovšem v přepracované verzi: autor provedl dílčí textové úpravy, které ji měly aktualizovat, přizpůsobit novým podmínkám a odstranit

původní jednostrannosti. Bojovný název také nahradil neutrálnějším a mnohovýznamovějším titulem *Básník a naděje*.

Skutečným ideovým patronem normalizačních básníků se však nestal Ladislav Štoll, ale literární kritik Milan Blahynka, který české básnictví rozdělil na dvě tvarově, myšlenkově a především hodnotově protikladné linie: na linii pozemskou (či pozemšťanskou) a na linii spiritualistickou. Svě pojetí poezie Blahynka představil v knize *Pozemská poezie* (1977). Klíčové přitom bylo, že básnické „pozemšťanství“ nevnímal jako jednu z mnoha možností, jež autorům a čtenářům poezie dává, ale jako pozitivní normu. Pozemšťanství bylo podle něj součástí boje za společenský pokrok, tedy za komunistické ideály, a proto také zasluhovalo plnou společenskou podporu. Naopak básnický spiritualismus odkazující k jinému, existenciálnímu či metafyzickému rozměru bytí byl pro Blahynku linií reakční, a tudíž zavrženíhodnou, již je možné, ba nutné potlačovat.

Tehdejší nakladatelská a kritická praxe se ovšem od těchto představ poněkud lišila, a to nejen proto, že se původní ideová východiska v průběhu času značně otupovala. Od básníků nevyžadovala ani tak přímý hlasitý souhlas, jako spíše tiché, neprotestující přizpůsobení, které se soustředí na privátní sféru a nezasahuje do oblastí příslušejících politice. Jako přijatelná poezie bylo proto už od počátku sedmdesátých let vydáváno rovněž vše, co harmonizovalo, případně příliš neproblematizovalo život tady a teď, v této zemi a v rámci daného společenského systému. Normalizační kritika tak ráda oceňovala poezii lásky k vlasti a krajině, lyriku s tématem života ve městě, jakož i lyriku intimní a rodinnou, která příliš nepřekračovala osobní rozměr.

Tento přístup otevíral – spolu s mnohoznačností poezie, která je cenzurovatelná hůře než syžetové druhy literatury – prostor pro velmi širokou básnickou produkci nejrůznějšího ražení. Jako organická součást vydávané socialistické poezie tak byli například vnímáni i ti básníci křesťanské orientace, kteří svůj postoj skryli za všeobecnou metaforiku a psali harmonizující lyriku s přírodními a rodinnými motivy, vyjadřovali své soucítění s bezmocnými a osamělými (Josef Suchý) či se věnovali obecně pojaté problematice života a smrti (František Lazický).

Nastolení
nových
pravidel

Návrat
ke Štollově
normativní
příručce

Rozdělení
poezie
na „spiritua-
listickou“
a „pozemskou“
linii

„Přijatelná“
poezie

„Průchodnost“
poezie
křesťanské
orientace

BÁSNÍCI SLOUŽÍCÍ REŽIMU

Normalizátoři si byli diskontinuity svého snažení dobře vědomi, a proto se ji snažili popírat. Mimojiné i tím, že se pokusili získat některé významné spisovatele, na kterých by mohli demonstrovat tezi, že opravdoví tvůrci zůstali komunistickému ideálu věrni. Básníkem, který měl takovou roli sehrát, byl Josef Kainar, ten však v roce 1971 předčasně zemřel.

Nejvýznamnějším básníkem, který normalizaci svými postoji osobně podpořil, byl VILÉM ZÁVADA. Když v roce 1970 vydal sbírku *Na prahu*, normalizační kritici ji interpretovali jako přitakání nové politické situaci, jako výpověď toho, kdo – stejně jako celá společnost – překonal ideovou krizi a vlastní slabost a stojí nyní na prahu nového života. Ve skutečnosti ovšem jde spíše o poezii myšlenkově spadající do předchozího desetiletí, o hořkou reflexi vnitřní situace člověka stojícího na prahu smrti a bilancujícího minulost. Jednotlivé básně jsou výrazem autorovy potřeby nalézt a nastínit obraz uplynulého, pojmenovat vlastní já zcizované tlakem společenských a politických mechanismů i pragmatickými manipulacemi. Působivou naléhavost sbírky zesiluje časté užívání prvků litanie, jakož i propojení abstraktně symbolické a filozofické roviny díla se syrově konkrétními tělesnými a fyziologickými motivy. Ve sbírce následující, *Živote díky* (1977), ovšem již Závada svou životní bilanci pojal tak, aby více vyšla vstříc propagandistickému optimismu.

Jako příležitost k návratu na výsluní přijali normalizaci ti básníci, kteří vrchol své společenské angažovanosti a básnické tvorby spojovali s padesátými lety. A třebaže někteří z nich v průběhu let šedesátých „zaváhali“ a pokusili se přizpůsobit soudobým poetickým a myšlenkovým trendům, pookupační politický zvrat v nich vyvolal pocit satisfakce a touhu opět zaujmout ztracené místo.

Návraty takovýchto autorů k politické tematice byly přitom doprovázeny rovněž návraty motivickými. Básníci se opět identifikovali s plurálem mas a znovu ožíval i schematický antagonismus Východu a Západu, respektive blahodárného a mytizovaného socialismu a odporu divého kapitalismu. Znovu se objevila adorace Sovětského svazu, ale také takové motivy jako chléb, pole, kombajn, píseň, stavba,

rodná země. Proti nim pak opět stály motivy dolaru, Wall Streetu, nadulých bohatců, skrytých fašistů a dalších nepřátel či škůdců, kteří chtějí vše pozitivní zničit. Frekventovaný byl mičurinský motiv poctivého pěstitele, ale také symbolika titánská a prométheovská, spojovaná s velkými revolucionáři. K emblematickým hrdinům patřili kubánský vůdce Fidel Castro a zvláště tvůrci, kteří zemřeli v roce 1973 během vojenského puče v Chile: básník Pablo Neruda a zpěvák Victor Jara. Generál Pinochet naopak obsadil opačný hodnotový pól. K typickým dominantám normalizační poezie patřilo rovněž odsouzení války ve Vietnamu.

Příkladem básníka zcela oddaného normalizaci byl IVAN SKÁLA. Jeho sbírka *Co si беру na cestu* (1975) verši pravidelné rytmické struktury a konvenčních rýmů vyjádřila hořkost, s níž autor prožíval politickou liberalizaci druhé poloviny šedesátých let. Reflektuje křivdy utrpěné za pražského jara a obžalovává nepřátele a zrádce, kteří „selhali“. Proti nim staví nehynoucí budovatelský entuziasmus, který má být odpovědí na veškeré otázky: „Ať defetista křídou / v tmu komína kritiku píše, / my zvedneme svoji stavbu / o patro výše.“ Jako hodnotu, jež skutečného básníka ochraňuje před mravním pochybením, pak vyhlašuje jeho schopnost a vůli jít v řadě a přináležet ke komunistické straně.

I normalizační básníci se s oblibou obraceli k tematice dějin, epochy a společenské a osobní paměti, zpravidla však proto, aby si takto potvrdili správnost svého směřování k socialistickému dnešku. JIŘÍ TAUFER takový obraz historie podal ve výboru *Letokruhy* (1972) i v obsáhlé skladbě *Indianie* (1979), v níž vložil kolonizaci, ujařmení a vybití původního obyvatelstva jako neetický základ zvráceného blahobytu současných Spojených států. Přímou součástí ideologického boje režimu s nebezpečím, které básníku představovalo USA, se stala – na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let v masových médiích hojně prezentovaná – báseň *Yes and No* (ze sbírky *Pokračování přístě*, 1979), pojatá jako přímé oslovení amerického prezidenta J. E. Cartera, jehož potenciální válečné plány tu básník vášnivě odmítá.

U většiny autorů se angažovaná a bojovná tvorba postupovala s jinými podobami poezie, jež čerpaly zpravidla z konvenční přírodní lyriky, případně z některých postupů avantgardních. Takovými básníky byli JAN PILAŘ (*Žlutý list*, 1972; *Kruhy na vodě*, 1975) nebo DONÁT

Vilém
ZávadaNávrat
básníků
50. letOživení
schémat
a motivů
z 50. letIvan
SkálaJiří
TaufeDalší
angažovaní
tvůrci

ŠAJNER (*Co řeklo slunce*, 1975), tedy autoři, kteří střídali politickou poezii s oslavami rodného jihočeského venkova. Konvenční přírodní lyriku, inspirovanou zpravidla rodnou krajinou, se vzpomínkami na dětství a mládí a se snahou básníka filozoficky se zamyslet nad smyslem lidského života propojil také JOSEF RYBÁK ve sbírce *Chození na červenou* (1975) či *Létající talíř na zimním nebi* (1980).

Z mladších autorů dal svou poezii do služeb režimu zejména někdejší příslušník generace Května MIROSLAV FLORIAN. Profiloval se jako tvůrce, který mísí někdejší poetiku všedního dne s prvky blízkými poetismu a vždy ochotně ilustruje aktuální společenské dění (*Iniciály*, 1972; *Jízda na luční kobylce*, 1974; *Jeřabiny*, 1977; *Vidět Neapol*, 1982). VÁCLAV HONS se prosadil zejména jako autor obsáhlých oslavných agitačních skladeb, které tvarově často navazovaly na Majakovského a již svými tituly ukazovaly autorovu angažovanost: *Únor* (1973) nebo *Lenin* (1977).

Nedostatek kvalitních autorů, kteří by byli ochotni psát verše diktované komunistickou stranou, přivedl do centra oficiálního literárního dění i množství básníků čistě eklektických, jako byli Karel Boušek, Josef Jelen, Jiří Karen, Kamil Mařík, František Nechvátal, Oldřich Rafaj, Josef Rumler a další.

PĚTATŘICÁTNÍCI

Specifické neformální seskupení uvnitř oficiálně vydávané poezie utvářeli spisovatelé narození převážně okolo roku 1945 a od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let označovaní jako pětatřicátníci, později jako pětatyřicátníci. Seskupení se konstitovalo z básníků, kteří po nástupu normalizační moci zvolili cestu kompromisu a využili publikačních možností, které se otevíraly tvůrcům politicky nepřiznakovým a nesvázaným s „krizí ve společnosti a literatuře“ v předchozím desetiletí. Na roli mluvčího generace tehdy aspiroval JAROMÍR PELC, autor knihy programových statí *Nový obsah* (1977).

Mezi společné rysy tohoto seskupení patřil především odklon od exkluzivity tvárných a myšlenkových experimentů, jakož i polemika

s literárností zahleděnou do sebe sama. Odkaz intelektuální poezie šedesátých let, organicky rozvíjený v neoficiální linii dobové tvorby, byl odmítnut; jediným přijatelným básníkem z tohoto období, a podle Pelce i generačním vzorem, o němž se oficiálně mluvilo, se stal – předčasně zesnulý – Václav Hrabě.

Pětatřicátníci naopak vyzdvihli avantgardní tradici, zejména nezvalovskou melodičnost, což se projevilo v častých ohlasech poetismu, mimo jiné oživením žánru pásma, které se stalo v rámci generace jednou z nejproduktivnějších forem. Druhou, přinejmenším stejně významnou tradicí, ke které se pětatřicátníci hlásili, byl civilismus Skupiny 42. Činili tak ale nepřímou, prostřednictvím její výtvarné tvorby, neboť literární význam této skupiny byl nadále víceméně tabu. Dobová kritika pak tyto společné rysy tvorby pětatřicátníků chápala především jako projev jejich „pozemšťanství“ a oceňovala také ochotu jednotlivých básníků „pracovat pro socialismus“, ustatovat daný politický status quo.

Klíčovými autory, jejichž texty rozhodujícím způsobem ovlivnily povědomí čtenářské veřejnosti o pětatřicátnících, byli především Karel Sýs a Jiří Žáček, tedy básníci, spojení vědomým oproštěním a zcivilněním výrazu a jazyka a důrazem na věcnou a výrazovou všednost a autobiografickou stylizaci. Společné jim bylo rovněž soustředění na tematiku milostnou a spjatou s životem ve městě a také prvky hry a humoru. U každého z nich však skryté úsilí vymezit se vůči výrazným poetikám bezprostředních předchůdců nabývalo odlišných forem.

KAREL SÝS debutoval sbírkou *Newton za neúrody jablek* (1969): autobiografickými lyrickými črtami radostně objevujícími smyslový svět. Obrazně bohatá, myšlenkově nekomplikovaná, nicméně prostořeká lyrika až s juvenilně nezralou umanutostí odhalující tabuizované oblasti erotiky a sexu převažuje i v autorově následující tvorbě. Nejednou se však doplňuje také s politicky angažovanými motivy a agitačními deklaracemi. Vedle drobných, hravých miniatur se v Sýsových sbírkách objevují také rozsáhlá asociativně budovaná polytematická pásma, která se později – například v knihách *Americký účet* (1980) a *Stroj času* (1984) – stávají kompozičním svorníkem. Okouzlení technikou a vynálezy i poetikou výtvarníků Kamila Lhotáka a Františka Grosse se inspirativně projevilo v řadě sbírek

Společné
rysy tvorby
pětatřicátníků

Důraz na
všednost
a civilnost
výrazu

Karel
Sýs

a skladeb vracejících se nostalgicky k počátkům moderní civilizace (*Nadechni se a leť*, 1977; *Ohrada snů*, 1982; *Atomový pléd*, 1986).

Jiří
Žáček

Důraz na privátní, běžné životní situace a na milostnou tematiku stojí v základu poetiky JIŘÍHO ŽÁČKA, jehož odklon od poezie let šedesátých postupoval poněkud jiným směrem. Žáček zpochybňoval poezii jako nedotknutelnou hodnotu a nejvyšší vážnost: podle něj by měla být vyňata z oblasti „věčných“, ale zabstraktnělých pravd a spíše než „smetištěm myšlenek“ být živou součástí praktického života. V protikladu k autorově starší snaze o volný verš složitého výrazu tak jeho nová tvorba zřetelně inklinovala k písňovým, nekomplikovaným formám a přehledným strofickým strukturám, jejichž melodičnost je provázána rytmickou a rýmovou pravidelností. Nejzřetelněji se tento přístup projevil ve sbírce *Anonymní múza* (1976), koncipované jako konfese autorova vnímání poezie, přemítání nad ní a jejími možnostmi v dnešním světě. Žáčková čtenářsky přitažlivá lyrika, záměrně nejednou oslovující i dospívající a děti, je zakotvena v konkrétní chvíli, v běžných dojmech a pocitech soudobého člověka žijícího v moderním městě. Banalitu přítomného života básník komentoval s lehkou ironií, později se stále větším sklonem k satirě, aforističnosti a k překvapivým pointám, které mají odkrývat skrytou tvář jevů.

Josef
Peterka

Třetí výraznou osobností mezi pětaticátníky byl JOSEF PETERKA. Básník, jehož verše z šedesátých let „holanovsky“ vyjadřovaly pocity skepse a disharmonie, v letech sedmdesátých vědomě směřoval k poezii programově neartistní. Nezapřel však v sobě filozofické školení, a tak jeho nová tvorba měla dialekticky pojmenovávat existenční protiklady a rozpory současníka. Taková byla zejména jeho lyrickoepická skladba *Autobiografie vlka* (1980), kterou dobová kritika oceňovala jako celistvou výpověď přesahující lidské přežívání a usilující o filozofičtější formulaci lidské existence. Významovou osu – romantismem podbarvené, nezřídka sarkastické – skladby utváří polarita dvou morálek: morálky vlčí, směřující k přírodě a svobodě, a psí morálky pohodlného přizpůsobení a sytosti; konflikt těchto principů pak básník v duchu komunistického kultu monumentálních staveb „dialekticky syntetizoval“ závěrečným Dozpěvem přehradní hráze. Jestliže tuto poezii bylo možné číst i jako sebereflexi váhajícího básníka, navazující skladba *Autobiografie člověka* (1984) byla již produktem jednoznačného přitakání reálnému socialismu.

Podobu generace pětaticátníků dále spoluutvářeli Michal Černík, Petr Cincibuch, Jaromír Pelc, Jaroslav Čejka, ale také věkem starší a literárně zkušenější debutanti z šedesátých let, kteří v nové době volili poezii civilního autobiografického gesta, Petr Skarlant a Vladimír Janovic.

Michal
Černík

MICHAL ČERNÍK psal především poezii pozitivních hodnot, která bezelstným dětským zrakem objevovala záznaky každodennosti. Jeho sbírky přinášely idylický obraz světa rodinného, milostného i společenského (*Náhradní krajina*, 1971; *Milostná listování*, 1977), který básník později také propojoval s tematizací vzpomínek a s bilančními meditacemi (*Daleko stín, daleko sad*, 1979) či s pokusy o výklad lidského života nebo filozofie dějin (*P. F.*, 1984; *Rozečtený život*, 1987).

Petr
Cincibuch

PETR CINCIBUCH se prezentoval zejména civilistní poezií, čerpající z jeho zájmu o automobilismus (*Veteran rallye*, 1976) nebo důvěrné znalosti pražských dělnických čtvrtí (triptych *Dlážděná zahrada*, 1979); deníkově pojaté scénérie všedního dne mísil s romantickým citem a s jejich torzovitou či útržkovitou reflexí (*Nejkrásnější bývá šílená*, 1983). Autobiografické motivy, milostný vztah, prožitek každodennosti, atmosféru života v soudobé Praze i společensky žádoucí proklamace ve své početné civilistně stylizované poezii tematizoval také JAROMÍR PELC. Nejpůsobivější z jeho tvorby je sbírka *Kufr kouzelníka Boska* (1987), v níž nesentimentálně reflektoval osobní zkušenost z rozvodu. JAROSLAV ČEJKA se vyvíjel od vázaného verše a posmutněle melancholických zpovědí o milostných i společenských prohrách (*Sentimentální lásky*, 1979) k racionálně konstruovaným básním, které staví na paralele mezi lidským chováním a fyzikálními zákony, společenskými hrami či věštbami (*Kniha přání a stížností*, 1981; *Čtení z ruky aneb Chiromantické básně*, 1986).

Jaroslav
Čejka

V tvorbě některých pětaticátníků bylo možno pozorovat i ozvuky beatnického odmítání životních daností. To se zčásti týká především JOSEFA ŠIMONA, básníka, jenž měl blízko k rockové hudbě a zároveň zastával pozici „nomenklaturního kádru“ (v osmdesátých letech byl šéfredaktorem nakladatelství Odeon). Šimonova poezie se však z dobových zvyklostí značně vymykala, což se projevovalo i tím, že byla razantně odmítána Vítězslavem Ržounkem, kritikem, jenž ji vnímal jako neslučitelnou se socialistickou literaturou. I Šimon mnohdy psal obligatorní politické proklamace, nicméně svým naturelem patřil

Josef
Šimon

spíše k básníkům, kteří se cítí zraňováni společenskou disharmonií a konflikty, ale i vlastní rozporností. Ve své hněvivé, až sebestyčské poezii volil gesto nepřizpůsobivého, rozporuplného outsidera, který odmítá konformitu: spřízněn s mytickým lkarem usiluje o lidské sebezpřesahování i za cenu sebezničení (*Snídaně v automatu*, 1976; *Asfaltoví holubi*, 1978). Největší kritiku vzbudila Šimonova sbírka *Pouštní pták* (1981), která je nesena tématem osudové lásky, svobody, morálky a poezie, která je básníkovi protikladem přikrčené měšťácké idyly. Nepokrytou polemikou s utilitární životní a literární praxí básníků vlastní generace byla sbírka *Vyvolávač* (1988).

BÁSNÍCI „NA OKRAJI“ OFICIÁLNÍHO

Direktivní způsob řízení a distribuování kultury vytvářel specifický vztah mezi literárním centrem a periferií. Vedle básníků, kteří byli v dobové literární publicistice prezentováni jako významní spisovatelé, tak obraz soudobé poezie utvářelo také množství dalších autorů, kteří rovněž prošli cenzurním a nakladatelským sítím a jejichž knižně tištěná poezie byla buď vítaná (protože nebyla proti ničemu a bylo možné ji interpretovat jako důkaz rozsahu duchovního života v socialismu), nebo alespoň trpěná (protože se nenašel důvod, proč ji zakázat). Tato „okrajová“ poezie byla přitom přirozeně myšlenkově, tvarově i hodnotově velmi diferencovaná: její hodnotovou škálu na jedné straně utvářely básnické pokusy snaživců a grafomanů a na straně druhé opravdová poezie.

Přírodní
a rodinná
lyrika

Žádné politické riziko tak neneslo například opěvování krás krajiny a půvabů rodného kraje, které umožňovalo stále znovu vyslovovat úžas nad přírodou a kouzly jara, léta, podzimu a zimy (např. Ludvík Středa, Vladimír Brandejs, Dušan Cvek či Ivo Odehnal). K protikladům doby patřilo, že takovouto poezii psali i básníci, jejichž poezie sice vyrůstala z křesťanských východisek, avšak s náboženskými motivy nepracovala přímočaře a spirituální dimenzi bytí nevyjadřovala zjevně. Pokud takoví básníci vyslovovali touhu po harmonii a soustředili se na přírodní a rodinnou motiviku či na soucitné

účastenství s osudy bezmocných a osamělých, bývali respektováni (např. Josef Suchý, Alois Volkman, Zuzana Nováková).

Jinou skupinu básníků „na okraji“ utvářeli básníci začínající. Normalizační bezčasí vedlo k tomu, že poté, co v první polovině sedmdesátých let byli pětatichtníci vyzdvíženi na piedestal jako zosobnění mladé generace, bylo stávající rozložení sil zablokováno a nakladatelská a zejména kritická praxe začala být vůči novým jménům ostražitá. V letech osmdesátých tak již nebyla pro většinu začínajících básníků cesta ke čtenáři jednoduchá ani krátká. Několikoliletá nejistota, zda a kdy daná sbírka vyjde, byla dána prioritou mimoliterárních kritérií, zdlouhavostí redaktorsko-lektorského schvalování a zčásti rovněž omezenou kapacitou tiskáren. Čekací doba narůstala i na pět a více let. Debutanti tak při čekání na prvotinu zpravidla značně zestárli a někteří se do konce osmdesátých let sbírky ani nedočkali. Tyto vnější podmínky zákonitě ovlivňovaly i samu podobu knih. Nejen že vše, co ohrožovalo možnost vydání, bývalo vyvažováno kompromisy, například ve výběru básní, ale sbírky také přestávaly být sbírkami v pravém slova smyslu a měnily se spíše ve výbory, třeba i z desetiletého tvůrčího období.

Výrazným prvkem oficiálně publikované poezie osmdesátých let byl jev, jenž kritik Petr A. Bílek pojmenoval názvem své publikace „Generace“ osamělých běžců (1991), tedy existence nepřilíš zřetelně vymezené množiny básníků a básnířek, kteří do oficiálně publikované české poezie v této době vnášeli poněkud odlišný pohled na svět než jejich publikační předchůdci. To, že nešlo o generaci v pravém slova smyslu, dokládá již jejich věkové rozvrstvení.

Jako osamělé běžce je možné označit stejně tak básníky narozené koncem čtyřicátých let (Michal Ajvaz, Jiří Rulf, Lubomír Brožek), v letech padesátých (Vladimír Křivánek, Miroslav Huptych, Zdeněk Lebl, Vít Slíva, Zdena Bratršovská, Lenka Chytilová, Jiří Dědeček, Přemysl Rut, Jan Rejžek, Jiřina Salaquardová, Lubor Kasal, Svatava Antošová, Ivo Šmoldas aj.) či šedesátých (Sylva Fischerová, Norbert Holub, Marek Toman aj.). Přinejmenším stejně diferencované pak byly i jejich poetiky.

Spojujícím prvkem, který umožňuje tuto relativně početnou skupinu bez společného programového zaměření shrnout pod jedno označení, je to, že jednotliví básníci a básnířky se nezávisle na sobě

Publikační
problémy
začínajících
básníků
80. let

„Osamělí
běžci“

Generační
rozvrstvení

Snaha o neslužebnou, kritickou poezii pokoušeli prosadit s poezií neslužebnou a politickým a tvůrčím kompromisům se vyhýbající, více či méně zastřeně vyjadřující protest proti svazujícím poměrům. Spojovalo je odhodlání kriticky vidět a zobrazovat rozporuplnost reality a vlastního vnitřního já, jakož i víra v sílu prožitku a osobní, niterné zkušenosti. Role básníka jako mluvčího, barda hovořícího k národu a za všechny, tu ustoupila pojetí básníka jako osamělce, „směšného blázna“, snílka uprostřed zuřícího hokynářského pragmatismu a outsidera na periférii dějin.

Odmítnutí angažované tvorby K rodokmenu osamělých běžců proto patřilo odmítání angažované poezie, ať už představované odosobněným rétorickým veršováním skálovsko-florianovské generace, nebo rutinními úlitbami pětatřicátníků. Lišili se od nich především mírou vyslovovaného zklamání a odcizení, zakoušeného uprostřed sociálních i intimních vztahů. Jako jediná možnost znovunalezení osobní integrity, poztrácené v šedi a únavě davově anonymního, „hromadného“ života, se tak těmto básníkům jevil humanistický a etický rozměr člověka, uplatňovaný v každodenních, nenápadných a zdánlivě nedůležitých okamžicích.

Jiří Rulif Současný kvaziživot uprostřed prázdných gest a šedé nudy kriticky reflektoval JIŘÍ RULF ve svých – vlastním nákladem vydaných – sbírkách *Polední příběh (Déja vu)* (1983) a *Dopis Vencovi* (1985). Opožděný oficiální knižní debut *Prospekt na rozhlednu* (1988) pak Rulfa představil jako autora navazujícího na poetiku Skupiny 42: s úpornou věcností a důrazem na detail a se smyslem pro téměř fyziologickou dimenzi promítajícího pocitu životního osamělce do reálných pražských scénérií i snově příznačných prostorů. Jeho verše evokují pocit vydědění a vytvářejí obraz svíravě chladného světa prostoupeného značnou skepsí.

Vladimír Křivánek K existenciálnímu rozměru umělecké výpovědi inklinoval i VLADIMÍR KŘIVÁNEK. Jeho debut *Vypouštění holubice* (1982), hlásící se k tradici meditativní lyriky Halasovy a Holanovy, se vyrovnával se sociálním i erotickým rozčarováním. V následující Křivánkově tvorbě postupně docházelo k výrazové kondenzaci – rozmáchlý volný verš je tu vystřídán vázanými a tradičnějšími útvary (*Nahé stromy*, 1985), snaha prolnout svět smyslů se světem podstat básníka vede ke transcendenci a přesahům do prostoru mýtu (*Kameny písni*, 1990).

MIROSLAV HUPTYCH své první verše publikoval již v druhé polovině sedmdesátých let v Mladém světě, na prvotinu *Srdcový střelec* však

čekal až do roku 1984. Charakteristickými rysy Huptychovy poezie jsou konkrétní předmětná obraznost, smysl pro humor, ironii, sarkasmus a absurditu, inklinace k aforistickému vyjadřování, hravost a smysl pro hru v rovině jazyka i stavby básně, snaha demaskovat iluze ostrým viděním světa a zároveň nostalgicky posmutnělá touha po životě žitém naplno, s lačnými smysly, okouzlenýma očima a romantickým vzmachem. V následující tvorbě si Huptych – inspirován postupy Jiřího Koláře – osvojoval cizí texty a k básni přistupoval jako konstruktér, rozvíjející klíčovou metaforu své výpovědi technikou montáže, koláže různorodých prvků. Tímto způsobem vznikla závěrečná část autorovy prvotiny, cyklus *Zvěrokruh*, i následující knížka básní, aforismů a koláží *Názorný přírodopis tajnokřídlych* (1989).

Hněvivě obžalobná a umělecky výrazná sbírka LUBORA KASALA *Dosudby* (1989) čerpala stejně tak z beatnického řečového gesta jako z obrazové rozvolněnosti surrealismu. Básník s až provokativní přimocarostí a originální obrazností rozhořčeně diagnostikoval negativní jevy dobového společenského klimatu. Razanci jeho výpovědi umocňovala asociativní a svobodná hra s významovým, metaforickým i zvukovým rozměrem slov, na jejímž základě básník vynalézávě vytvářel rozmanité homonymní hříčky, básnické etymologie, kalambúry a neologismy: „...a tíží řítí se kola koláží slov / kalné kalendáře propadají nočním stropem / do sklepní minulosti / a v noře rána vnořen / přesýpáš zrnka písku a oblázky ovsa – totiž / hlásky.“

Nezvykle zralou poezii přinesla prvotina VÍTA SLÍVY s příznačným názvem *Nepokoj hodin* (1984). Pro básně psané volným veršem a s expresivní obrazností je příznačným rysem symbolizace a mnohdy až monumentalizace všednodenních životních momentů a dějů spojená s osobitým prožíváním času. Čas je Slívovi „nepokojem hodin“, který jej vede k přesvědčení, „že básnit znamená / pokoušet se / o nový jazyk, / pokrevní“. Tento nový jazyk pak básník hledá v rodové paměti, v rodinné pospolitosti a v životních příbězích.

Značný podíl na obrazu české poezie osmdesátých let měly básničky vyjadřující ženský pohled na svět, zejména na mezilidské a partnerské vztahy. Vlna poezie ženských autorek byla hodnotově i myšlenkově velmi různorodá: na jedné straně ji spoluutvářelo několik pozoruhodných básnířek, na straně druhé nemalá část této produkce za své vydání vděčila především dobové vstřícnosti

Miroslav
Huptych

Lubor
Kasal

Vít
Slíva

Poezie
ženských
autorek

vůči poezii pojímané jako umění vkusně pojmenovat jevový povrch světa a pěkně vyslovit osobní prožitky (např. Blanka Albrechtová, Jiřina Axmanová, Jitka Badoučková, Heda Bartíková, Eva Frantínová, Marta Gärtnerová, Marcela Chmarová). Vedle takovéto poezie byla publikována i tvorba žen, které již od počátku měly náročnější ambice a pokoušely se vrátit básni její myšlenkovou i imaginativní svrchovanost. Většinu z těchto osobitých ženských talentů současně charakterizuje disharmonické a ironii otevřené vidění světa (např. Zuzana Trojanová, Zdena Bratršovská, Sylva Fischerová, Dagmar Sedlická, Svatava Antošová).

Sylva
Fischerová

Svébytný básnický svět nabídla ve svém debutu *Chvění závodních koní* SYLVA FISCHEROVÁ (1986). Její poezie je ukotvena v osobité obraznosti a promlouvá syrovou citovostí hledajícího mladého člověka. Volným, imaginativně bohatým veršem napsanou sbírku prostupuje touha po lásce, svobodě a životě, který je žitý bez zábran. Vědomí, že tuto touhu nelze naplnit, však autorce přináší milostnou kocovinu, hořkost z vlastní rozpornosti a bolestný prožitek smrtelnosti. Naplno je těmito pocity prostoupena sbírka *Velká zrcadla* (1990), v níž básnířka stroze a v sošných obrazech postihla osudové mechanismy, do jejichž soukolí jsou vhozeny lidské životy.

Svatava
Antošová

Právo na skutečnou imaginaci si ve svých rozvolněných řetězcích metafor vyvzdorovávala SVATAVA ANTOŠOVÁ. Ve sbírce čtrnácti volným veršem psaných básní *Říkají mi poezie* (1987) využila inspirace různými proudy, počínaje surrealismem, undergroundem, rockovou a beatnickou poezií až po Skupinu 42 a další. Věcné záznamy všednodennosti a sebezpytování se u Antošové prostupují s provokativní metaforikou a s pocity absurdity života a své pozice v něm. Kolísající identita milostného protějšku v její poezii koresponduje s tématem homosexuality, jemuž se autorka otevřeně věnovala ve své pozdější tvorbě.

PUBLIKAČNÍ NÁVRATY

V důsledku postupující politické liberalizace bylo některým zakázaným básníkům postupně dovoleno znovu publikovat. Sbírky těchto autorů byly v okamžiku vydání často doprovázeny mlčením či značnými politickými rozpaky, a to nejen proto, že nejednou tyto knihy poprvé vyšly v samizdatových edicích nebo v knižních vydáních exilových nakladatelství.

Jaroslav
Seifert

Již od konce sedmdesátých se toto týkalo JAROSLAVA SEIFERTA a jeho nových sbírek. Jako první vyšel *Deštník z Piccadilly* (smz. 1978; v různých variantách Mnichov a Praha 1979; rozšíř. 1981). Sbírka navazuje na předchozí autorovy reflexivní knihy z druhé poloviny šedesátých let, meditativnost básnické výpovědi je v ní však oslabena a nahrazena bohatší dějovostí. Osobní hoře, hluboce zasahující jeho předchozí knihy, ustupuje do pozadí a sílí evokace předmětné skutečnosti, dávných příběhů, intimita vzpomínek vytržených z plynoucího času. Téma plynoucího času a životní bilance určilo i Seifertovu sbírku *Morový sloup* (smz. 1972; Kolín nad Rýnem 1977; Praha 1981). *Morový sloup* je svědectvím o člověku, jenž zapředen v klubko intimních vzpomínek promlouvá jejich prostřednictvím nejen o svém životě, ale i o osudu národa, úloze poezie a morálce básníka. Poslední Seifertova sbírka *Býti básníkem* (1983) se znovu vrací k údělu básníka v Čechách. Sbírka zcela zjednodušená a ztlumená básnické dikce má dvě prostupující se tematické dominanty, ke kterým se upíná autorova lyrika jako celek – mámivé vábení lásky a kouzlo poezie.

Vladimír
Holan

Dalším z básnických klasiků, který stál v osamělém a niterném pohrdání posrpnovými poměry, byl VLADIMÍR HOLAN. Na počátku sedmdesátých let ještě pracoval na skladbě *Noc s Ofélií*, která se měla stát pandánem k *Noci s Hamletem* (fragment bibliof. 1973; knižně in Sebrané spisy, sv. 8, *Nokturnál*, 1980). V této době však Holan již směřoval k drobné filozofující lyrice. V roce 1982 se v pátém svazku Sebraných spisů *Propast propasti* ke čtenářům dostala dvojice sbírek *Předposlední a Sbohem?*, shrnující autorovu reflexivní lyriku vznikající od konce šedesátých let do roku 1977. Tvarově jde o několikaveršové básnické miniatury psané volným veršem, jejichž

příznačným rysem je eliptičnost, výrazová kondenzovanost a skrytá či zjevná dialogičnost. Dominantním prvkem tu je apostrofa a sebeoslovení. Motivické obrysy těchto veršů přitom utváří variabilní řada utkvělých symbolů, obrazů, emblémů, šifer a témat: zdi a propasti, stromy a plody, milenci a míjení, slovo a mlčení, dítě a dětství, láska mateřská a milenecká, mužský a ženský princip, pohlaví a sex, dějiny a člověk, svoboda a determinace, existence, bytí a věčnost a další. Sjednocujícím prvkem je pak téma smrti a také téma životního bilancování a loučení, které oba tituly naznačují již svým názvem.

Z autorů poválečných se po vynuceném desetiletém odmlčení jako významný reflexivní lyrik širšímu publiku znovu představil OLDRICH MIKULÁŠEK. Sbírkám *Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt* (1981), *Žebro Adamovo* (1981), *Sólo pro dva dechy* (1983), *Čejčí pláč* (1984) a *Druhé obrázky* (1986) dominují milostné básně plné naléhavého vzrušení, avšak psané vyzrálým autorským rukopisem. Básníková výpověď o světě vychází z jeho oblíbených témat (víno, láska, smrt) a je nadále zakotvena v přírodním rámci. Pod vlivem folklorní písně se však obrazově pročištuje a výrazově zjednodušuje, a to jak v delších reflexivních skladbách, tak i v básních-miniaturách, založených na rozvedení jednoho obrazu či metafory.

Jedno z klíčových Mikuláškových děl, sbírka *Agogh*, dopsaná v roce 1970, byla poprvé publikována v samizdatové edici Petlice v roce 1972, v roce 1980 pak v mnichovské edici Poezie mimo Domov; v Československu oficiálně vyšla až v roce 1989. V titulu sbírky, která je pojata jako bezohledně upřímná výpověď člověka sarkasticky bilancujícího vlastní životní ztroskotání, stojí tajemné a temné slovo nesoucí řadu konotací a současně vyjadřující básníkovu sebeprojekci. Autor prostřednictvím této autostylizace získává odstup od pocitů osobního zoufalství a zhnusení světem, do něhož jsme vrženi.

Další z výrazných moravských básníků této generace, JAN SKÁCEL, v sedmdesátých letech publikoval v samizdatu a v exilových nakladatelstvích a do edičních plánů oficiálních nakladatelství se vrátil sbírkou *Dávné proso* (1981). V jeho poezii sedmdesátých a osmdesátých let přibývá motivů ticha a současně sílí básníkův protest, odpor proti moci manipulující s hodnotami. Velkou odezvu u čtenářů získala především jeho sbírka dvou set čtyřverší *Naděje s bukovými křídly* (1983), která vznikla spojením dvou menších

celků již dříve vydaných v samizdatu a exilu, knížek *Chyba broskví* (smz. 1975; Toronto 1978) a *Oříšky pro černého papouška* (smz. 1976; Hamburk 1980). Skácelova poezie je zde soustředěna ke znovupotvrzení elementárních lidských hodnot zobrazovaných převážně v tradičním přírodním a venkovském časoprostoru. Jeho čtyřverší – pro básníkovu pozdní tvorbu příznačná strofická forma – tíhnou k čistému výrazu napájenému melodikou i motivikou lidové písně, což je zvýrazněno i veršovou eufonií.

MIROSLAV HOLUB se jako básník znovu představil roku 1982 sbírkou reflexivních básní *Naopak*, v roce 1986 mu vyšla kniha *Interferon čili O divadle* (1986), groteskní podobenství o nebezpečí dehumanizace lidstva. Jakkoli Holub nadále psal stylizovanou moderní antilyriku, v níž je zvýrazněna konkrétní věčnost a příběhovitost, jeho dřívější víra v člověka a v mravní katarzi, kterou by měly přinést poznání a tvorba, ustupuje do pozadí a je nahrazena hlubokou skepsí. Jeho verše nyní ukazují směšně nehrdinskou, nízkou a odvrácenou tvář života.

LUDVÍK KUNDERA se ve sbírce *Hruden* (1985), jakož i v dalších verších ze sedmdesátých let, jež byly později zařazeny do souboru *Ztráty a nálezy* (1991), představil především jako básník intelektuálního nadhledu, jehož součástí je rovněž znevažování samotného lyrického subjektu. Jednotlivým prvkem Kunderových básní je ironické, často groteskně humorné a satirické vidění světa. Je to poezie nepatetická, střízlivá v emocích, glosující rozumem paradoxy života a citu, ale i poezie ostychu před silnými slovy, skepse k velkým idejím a megalomanským projektům, které chtějí měnit svět.

Básník a výtvarník EMIL JULIŠ vydal během normalizace pět samizdatových sbírek. Teprve koncem osmdesátých let vydal triptych *Blížíme se ohni* (1988), *Gordická hlava* (1989) a *Hra o smysl* (1990), přičemž jeho první část s poněkud odlišným zněním vyšla v roce 1987 v mnichovském nakladatelství Poezie mimo domov. Julišova poezie nese pečeť životní zralosti, vyváženosti myšlenkové, citové i skladebné. Je soustředěná v obraze, účelná v metafoře, promyšlená v každém slově. Přináší hluboké humanistické poselství založené na vědomí spojitosti lidského a přírodního bytí a na morální odpovědnosti za svět kolem nás a v nás.

Miroslav
HolubLudvík
KunderaEmil
Juliš

příznačným rysem je eliptičnost, výrazová kondenzovanost a skrytá či zjevná dialogičnost. Dominantním prvkem tu je apostrofa a sebeoslovení. Motivické obrysy těchto veršů přitom utváří variabilní řada utkvělých symbolů, obrazů, emblémů, šifer a témat: zdi a propasti, stromy a plody, milenci a míjení, slovo a mlčení, dítě a dětství, láska mateřská a milenecká, mužský a ženský princip, pohlaví a sex, dějiny a člověk, svoboda a determinace, existence, bytí a věčnost a další. Sjednocujícím prvkem je pak téma smrti a také téma životního bilancování a loučení, které oba tituly naznačují již svým názvem.

Z autorů poválečných se po vynuceném desetiletém odmlčení jako významný reflexivní lyrik širšímu publiku znovu představil Oldřich Mikulášek. Sbírkám *Veliké černé ryby a dlouhý bílý chrt* (1981), *Žebro Adamovo* (1981), *Sólo pro dva dechy* (1983), *Čejčí pláč* (1984) a *Druhé obrázky* (1986) dominují milostné básně plné naléhavého vzrušení, avšak psané vyzrálým autorským rukopisem. Básníková výpověď o světě vychází z jeho oblíbených témat (víno, láska, smrt) a je nadále zakotvena v přírodním rámci. Pod vlivem folklorní písně se však obrazově pročišťuje a výrazově zjednodušuje, a to jak v delších reflexivních skladbách, tak i v básních-miniaturách, založených na rozvedení jednoho obrazu či metafory.

Jedno z klíčových Mikuláškových děl, sbírka *Agogh*, dopsaná v roce 1970, byla poprvé publikována v samizdatové edici Petlice v roce 1972, v roce 1980 pak v mnichovské edici Poezie mimo Domov; v Československu oficiálně vyšla až v roce 1989. V titulu sbírky, která je pojata jako bezohledně upřímná výpověď člověka sarkasticky bilancujícího vlastní životní ztroskotání, stojí tajemné a temné slovo nesoucí řadu konotací a současně vyjadřující básníkovu sebeprojekci. Autor prostřednictvím této autostylizace získává odstup od pocitů osobního zoufalství a zhnusení světem, do něhož jsme vrženi.

Další z výrazných moravských básníků této generace, Jan Skácel, v sedmdesátých letech publikoval v samizdatu a v exilových nakladatelstvích a do edičních plánů oficiálních nakladatelství se vrátil sbírkou *Dávné proso* (1981). V jeho poezii sedmdesátých a osmdesátých let přibývá motivů ticha a současně sílí básníkův protest, odpor proti moci manipulující s hodnotami. Velkou odezvu u čtenářů získala především jeho sbírka dvou set čtyřverší *Naděje s bukovými křídly* (1983), která vznikla spojením dvou menších

celků již dříve vydaných v samizdatu a exilu, knížek *Chyba broskví* (smz. 1975; Toronto 1978) a *Oříšky pro černého papouška* (smz. 1976; Hamburk 1980). Skácelova poezie je zde soustředěna ke znovupotvrzení elementárních lidských hodnot zobrazovaných převážně v tradičním přírodním a venkovském časoprostoru. Jeho čtyřverší – pro básníkovu pozdní tvorbu příznačná strofická forma – tíhnou k čistému výrazu napájenému melodikou i motivikou lidové písně, což je zvýrazněno i veršovou eufonií.

Miroslav Holub se jako básník znovu představil roku 1982 sbírkou reflexivních básní *Naopak*, v roce 1986 mu vyšla kniha *Interferon čili O divadle* (1986), groteskní podobenství o nebezpečí dehumanizace lidstva. Jakkoli Holub nadále psal stylizovanou moderní antilyriku, v níž je zvýrazněna konkrétní věcnost a příběhovitost, jeho dřívější víra v člověka a v mravní katarzi, kterou by měly přinést poznání a tvorba, ustupuje do pozadí a je nahrazena hlubokou skepsí. Jeho verše nyní ukazují směšně nehrdinskou, nízkou a odvrácenou tvář života.

Ludvík Kundera se ve sbírce *Hruden* (1985), jakož i v dalších verších ze sedmdesátých let, jež byly později zařazeny do souboru *Ztráty a nálezy* (1991), představil především jako básník intelektuálního nadhledu, jehož součástí je rovněž znevažování samotného lyrického subjektu. Jednotícím prvkem Kunderových básní je ironické, často groteskně humorné a satirické vidění světa. Je to poezie nepatetická, střízlivá v emocích, glosující rozumem paradoxy života a citu, ale i poezie ostychu před silnými slovy, skepse k velkým idejím a megalomanským projektům, které chtějí měnit svět.

Básník a výtvarník Emil Juliš vydal během normalizace pět samizdatových sbírek. Teprve koncem osmdesátých let vydal triptych *Bližšíme se ohni* (1988), *Gordická hlava* (1989) a *Hra o smysl* (1990), přičemž jeho první část s poněkud odlišným zněním vyšla v roce 1987 v mnichovském nakladatelství Poezie mimo domov. Julišova poezie nese pečeť životní zralosti, vyváženosti myšlenkové, citové i skladebné. Je soustředěná v obraze, účelná v metafoře, promyšlená v každém slově. Přináší hluboké humanistické poselství založené na vědomí spojitosti lidského a přírodního bytí a na morální odpovědnosti za svět kolem nás a v nás.

Miroslav
HolubLudvík
KunderaEmil
Juliš

FOLKOVÁ A ROCKOVÁ PÍSEŇ JAKO PROTEST A VYZNÁNÍ

Jako ostrůvek relativní svobody byla v normalizačním společenském kontextu pocíťována tvorba folkových písničkářů, kteří své posluchače přitahovali nejen hudbou, ale také, a to především, věrohodností svého osobního vyznání či protestu, případně osvobozujícím humorem svých textů.

Folk versus populární hudba Folk se na české hudební scéně objevil na sklonku šedesátých let, tedy v období dramatických historických zvratů a také v období, kdy se populární hudba již plně vzpamatovala z pokusu o likvidaci v předchozím desetiletí, zprofesionalizovala se a stala se standardní komerční záležitostí. Folk se vůči ní vymezoval jako spontánní autorský projev zprvu amatérských písničkářů, kteří chtěli kombinaci hudby a textu vyslovit svůj životní pocit a hledali přímý kontakt se spřízněnými posluchači.

Spektrum folkových zpěváků K zakladatelské generaci folkových zpěváků lze počítat Jaroslava Hutku, Vladimíra Mertu, Vlastu Třešňáka, Petra Kalandru, Bohdana Mikoláška, Miroslava Palečka a Michaela Janíka a především pak Karla Kryla, který se po srpnové okupaci stal jedním ze symbolů národního odporu vůči politickému násilí. Na počátku sedmdesátých let se skupina písničkářů rozšířila o řadu osobností: pozornost publika přitáhli Jan Burian a Jiří Dědeček, Slávek Janoušek, Ladislav Kantor a skupina C & K Vocal, Petr Lutka, Zuzana Michnová a skupina Marsyas, Josef „Pepa“ Nos, Vladimír Veit, Dagmar Andrtová-Voňková a další.

Proměny folkové písně během normalizace Změna společenské atmosféry a podmínek, za nichž písničkáři mohli vystupovat, znamenala i dílčí proměnu jejich písní. Jestliže pro konec šedesátých let byla typickým žánrem protestní píseň, nástup normalizačních praktik přinutil folkové písničkáře vyjadřovat svůj odmítavý vztah k režimu a establishmentu jinou, méně zjevnou formou: bojovný patos byl vystřídán osvobodivou a kritickou silou vtipu, společného smíchu a satirického výsměchu, ale i cenzurně neuchopitelným pocitem sounáležitosti těch, kteří navzdory době chtějí být spolu a navzdory okolnostem svobodně zpívat.

Texty písní představují svěbytný fenomén, který se řídí poněkud odlišnými pravidly než tištěná poezie a v tomto smyslu stojí na okraji

toho, co je obvykle nazýváno literaturou. Píseň jako propojení textové a hudební složky usiluje o přímý účinek a o vzbuzení emoce při poslechu; přirozené snaze autorů o sdělnost písňových textů tak logicky odpovídá rovněž adekvátní volba komunikačních a obecněji srozumitelných jazykových prostředků a poetických figur. Přesto však lze mnohé textaře považovat za básníky a ne jeden folkový zpěvák také tuto ambici osobně měl a výše nastíněná omezení písňových textů vědomě překračoval.

Takovým autorem byl KAREL KRYL, jehož písně získaly v rámci českého folku výsadní postavení a měly na něj zásadní vliv i po jeho odchodu do exilu v roce 1969. Symbolem národního vzdoru vůči okupaci a „klasikem“ protirežimní protestní písně se Kryl stal albem *Bratříčku, zavírej vrátka* (LP 1969), jakož i v exilu vydanými deskami *Rakovina* (LP Mnichov 1969) a *Maškary* (LP Mnichov 1970), v nichž pojmenoval pocity ohrožení, poroby a zrady a současně dával hrdě najevo odmítání a vzdor vůči všem kompromisům. Již od začátku své dráhy přitom Kryl usiloval i o knižní podobu svých písní a psal rovněž poezii určenou jen ke čtení. Prvním souborem jeho textů se stala *Kniška Karla Kryla*, vydaná v Kolíně nad Rýnem v roce 1972. V roce 1978 v Torontu vyšla kniha *(Zpod stolu) sebrané spisy*, souhrnně pak jeho tvorbu představují soubory *Básně* (1997) a *Texty písní* (1998). Krylovy písňové texty vyrůstají z autorova odmítání jakékoli podoby společenského násilí, především toho, které mu prezentoval totalitární komunismus. Současně však vyrůstají i z niterného romantismu, jenž konfrontuje potřebu citu s krutostí světa drtícího křehké mezilidské vztahy a vnitřní opravdovost s prospěchářskou přetvářkou. Básník na sebe bere roli mluvčího i soudce vlastní generace, kterou ironicky označuje jako „Gottwaldovy vnuky“ nebo „dědice Palachovy“.

Již sama volba témat dokumentuje konfliktnost tvorby písničkáře VLADIMÍRA MERTY, jenž své texty ze sedmdesátých a osmdesátých let souborně představil v knize *Narozen v Čechách...* (1992). V Mervově písňové lyrice se prolínají osobní všednodenní zážitky, náznaky objektivizujících epických příběhů a rozjímání o obecně lidské a společenské situaci. Básník se úporně vrací ke klíčovým dobovým stigmatům, ať už jde o pokřivené mezilidské vztahy, politickou perzekuci či o odchody do emigrace, vynucené i nevynucené, které si

Folkové texty
a poezie

Karel
Kryl

Vladimír
Merta

vybíraly svou daň často právě mezi písničkáři. Mertovo umanuté rozjímání nad tvorbou přitom prostupují maximalistické etické požadavky. Výrazně je v Mertových textech přítomen sociální aspekt a respekt k lidem, kteří žijí na okraji společnosti, pocit všelidské spoluzodpovědnosti za obecný stav věcí, podávaný se silným apelem burcujícím z letargie.

Ani ne tak politickým protestem jako spíše vášnivým odmítáním duchovních nepravostí a poklesků se vyznačují křesťansky orientované texty písní protestantského duchovního SVATOPLUKA KARÁSKA, který se od začátku pohyboval v undergroundové komunitě. Karáskovy písně, knižně později vydané v knize *Protestor znamená vyznávám* (1993), jsou inspirovány americkými spirituály a mají tedy charakter biblického podobenství, které je pronášeno nabádavým, až kazatelským tónem. Karásek však volí prostší jazyk bližší lidové mluvě a moudrosti.

O hlubší ponor do životního plynutí v prostoru města se snažil VLASTIMIL TŘEŠŇÁK, ovlivněný Skupinou 42 a poetikou Bohumila Hrabala. V Třešňákových písních (vydaných v Mnichově v roce 1983 v knize *Plonková sedmička* a doplněných ve vydání z roku 1998) je – podobně jako v jeho prózách – převládajícím toposem městská periferie, ztvárněná spolu se svými světem zapomenutými obyvateli s drsnou, nepřikrašlující lyričností. Sociálně podbarvený obraz života v černě poetické pražské dělnické čtvrti Karlín s reflexivními autobiografickými prvky se mozaikovitě skládá z vizuálních a příběhových fragmentů, stmelovaných soucitnou, nesebestřednou melancholií.

Protestní prvek zazníval i z písní JAROSLAVA HUTKY, jejich jazyk i obraznost však byly mnohem uvolněnější. Jeho písně spoluutvářela odlehčující hravost (někdy mířící až k poetice nonsensu), ale také snadno dešifrovatelné jnotaje, založené na jednoduché metafoře, alegorii nebo historické paralele. Hutku přitahovaly folklorní písně, nepochybně také možností zjednodušit složitost světa na základní opozici dobra a zla. Ještě před vynuceným odchodem do exilu se Hutka dostával do polohy komentátora politických věcí s výrazným etickým a moralizujícím akcentem. V exilu zčásti navázal na ohlasy folkloru a také pokračoval v kritických a filozofujících písních, aktuálně reagujících na tamější život.

Hravá a zároveň racionálně konstruovaná a výrazově pregnantní byla tvorba JIŘÍHO DĚDEČKA. Jeho písně, básně i kratší poetické texty byly vydány nejen v nakladatelstvích domácích (*Texty*, 1982, s JANEM BURIANEM; *Měsíc nad sídlištěm*, 1987; *Znělky*, 1990), ale na sklonku normalizace vyšly i v exilovém nakladatelství Poezie mimo domov (*Oběžník*, Mnichov 1989). Dědeček se hlásil k provokativnosti veršů Františka Gellnera, duchovně se pak cítil spřízněn zejména se svým vzorem, francouzským písničkářem Georgesem Brassensem, jehož písně také překládal (*Klejme píseň dokola*, 1988). Dědečkovy písně oscilují mezi patosem a všedností, citem a rozumem, sentimentem a skepsí. Tematicky vycházejí z běžných životních a mezilidských situací, které ale autor zachycuje se satirickým nadhledem a lapidárností. Obdobně pamfletická je i Dědečkova lyrika: jejím charakteristickým rysem je intelektuální distance a protiměšťácká útočnost umocněná cynickou maskou, jízlivostí a černým humorem.

V druhé polovině osmdesátých let se folková scéna stávala masovou záležitostí. S liberálnějším postojem státu vůči písničkářům, s jejich narůstajícím množstvím a také s různorodostí jejich naturelů rostla i vnitřní rozmanitost folku. Jeho hranice se rozostřovaly. Přízeň médií postupně vedla mnohé písničkáře k tomu, že se začali pozvolna přizpůsobovat vkusu širších vrstev posluchačů. Rozpor mezi tím, co chtěli zpívat, a tím, co zpívat mohli, se zmenšoval, a to nejen díky ústupkům dohlížitelů, ale i v důsledku kompromisu samotných autorů.

Jakkoli dřívější jednoznačné politické zacílení v této době poněkud ustoupilo písňové lyrice a humornému i kritickému glosování běžných záležitostí každodenního „občanského“ života, nemalá část folkové produkce nadále zůstala silně vzdálena představě normalizátorů o „angažované a konstruktivní“ kritice. Písničkáři se totiž mohli opírat o pocit sounáležitosti s publikem, s nímž je spojoval mimojiné spontánní odpor vůči společnému nepojmenovanému nepříteli a které bylo i nadále velmi citlivé k jakýmkoli skrytým podtextům a narážkám.

V charismatickou osobnost vyrostl v osmdesátých letech „slezský bard“ JAROMÍR NOHAVICA. V jeho tvorbě se doplňovaly vlivy ruských písničkářů, které sám překládal a osobitě interpretoval (Vladimír Vysockij, Bulat Okudžava), s vlastní metaforikou, se schopností

Jiří
Dědeček

Proměny
folkové písně
na přelomu
desetiletí

Jaromír
Nohavica

lyrického jinotaje i přímého útočného pojmenování, se sentimentem i groteskní ironií. Nohavicovy originální texty přitom syntetizují rozmanité podoby folkové písně: od polohy protestní a provokativní přes folkloristickou, lyrickou a vyznavačskou až po polohy sociální, reflektující složitosti a paradoxy lidského života, a polohy čistě humoristické a komunálněsatirické. Smysl pro poezii překračující limity jednoduchého písňového textu dokládá například titulní skladba Nohavicova prvního profilového alba *Darmoděj* (LP 1988), postavená na ztotožnění lyrického subjektu s postavou krysaře, jehož jméno autor převzal ze Šiktancovy sbírky Adam a Eva.

Zatímco zakázaní písničkáři zpívající jen s kytarou a bez aparatury mohli vystupovat i na soukromých koncertech nebo při vernisážích nejruznějších pololegálních výstav, zakázané alternativní rockové skupiny nacházely prostor pro svá vystoupení daleko hůře a ztráta možnosti vystupovat a nahrávat se tak často stala příčinou jejich úplného rozpadu. Přesto i ony zasáhly do podoby české hudby a sekundárně i do české literatury.

Takzvaná nová vlna byla inspirovaná hudebním stylem, který přišel na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let z Velké Británie, v českém kontextu pak nabyla velmi osobité hudební i textové podoby. V textech písní se objevil bizarní humor, ironie, sarkasmus i témata, která se záhy dostala do rozporu s představou státu o hudbě vhodné pro mladé posluchače. O rockové poezii nové vlny – spojované často s velmi neotřelou hudební složkou – lze mluvit například v souvislosti s brněnskými hudebními seskupeními jako Třírychlostní Pepíček, Odvážní bobříci, Dunaj (se zpěvačkou Ivou Bittovou), Z kopce/Ošklid nebo Ještě jsme se nedohodli. Jejich texty mířily ve vyostřené jazykové hře k absurditě, často nabývající i podoby společenské kritiky.

Ve Velké Británii vznikl na konci sedmdesátých let také punk. Šlo o hnutí, které chtělo jako styl prostupovat všemi odvětvími života a kultury. Jeho hudební jednoduchost byla reakcí na akademičnost jazzrockových skupin a směřovala k tomu, aby se mohl tímto způsobem vyjadřovat každý. Provokativní divokost punku, jeho záměrný negativismus a nihilismus, projevující se také hesly jako No future! (Budoucnost není!), byly v Československu zprvu vysvětlovány jako reakce nezaměstnané mládeže na nelidský kapitalistický řád. Když

se však punk rock brzy po svém vzniku dostal i do Československa a punk vyznávající mládež se začala vydělovat svým vzhledem (spínací špendlíky, provokativní účesy a barevné a neladící oblečení) i způsobem chování (alkohol, drogy), okamžitě tvrdě narážela na bezpečnostní složky státu.

Toto vše se pak promítalo i do textů písní, k jejichž typickým motivům patřilo opěvování alkoholu a vlastního sociálního statusu. Nejvýraznější autorské vklady lze najít u textů Miroslava Wanka a Jana Hauberta. MIROSLAV WANEK byl textařem a kytaristou skupiny F. P. B., která zhudebnila mimojiné i lyrickou báseň Oldřicha Mikuláška Listíčko. Jeho bizarní texty, soustředěné později do knihy *Texty 1981–1991. F. P. B.; Divize T.; Už jsme doma* (1991), se svou intelektuální výrazně lišily od významové přímočarosti punkových textů běžné produkce. Lze v nich nalézt inspiraci Franzem Kafkou, pocit stálého ohrožení byrokracií i bezmyšlenkovitým dodržováním předpisů a pravidel. Stejný výsměch člověku, který se řídí nesmyslnými a prázdnými příkazy, však často obsahovaly i texty JANA HAUBERTA, zpěváka skupiny Visací zámek. Haubertovy texty byly sebrány do knihy *Básně aneb Visací zámek podle Jana* (2005).

Miroslav
WanekJan
Haubert

PRÓZA

Rozpad na literaturu povolenou a zakázanou, přesněji na větev oficiální, samizdatovou a exilovou, nemohl nezasáhnout také českou prózu. Ještě v roce 1969 byla škála vydávané prozaické produkce velmi široká, ba širší než dříve, neboť v atmosféře uvolnění byli vydáváni i prozaici, kteří v minulých desetiletích patřili k zakázaným. Na druhé straně již ale začínaly restriky: z nakladatelství byl například stažen Škvoreckého Tankový prapor, rozmetána sazba Filipovy prózy, Blázen ve městě a distribuována nebyla ani sbírka vězeňských povídek Jiřího Stránského Štěstí. Zásadně se pak obraz oficiálně vydávané české prózy proměnil v roce 1970, kdy nová moc proškrtala ediční plány nakladatelství. Přesto se ale ještě na počátku tohoto roku podařilo vydat a distribuovat několik knih, které zanedlouho byly zařazeny mezi zakázané, například Kunderovy Směšné lásky. Další vytištěné knihy se již do knihkupectví nedostaly.

Literární tvorba byla opět chápána jako důležitá součást zápasu mezi mocí a politickou a kulturní opozicí. Změna oproti situaci po únoru 1948 spočívala v jiném poměru sil, ve velikém a také kvalitativně nepřehlédnutelném nárůstu těch spisovatelů, kteří byli mocí z české literatury „vyloučeni“, a přesto pokračovali v tvorbě, ale také v propojení literární produkce vznikající v zahraničním exilu a v domácím samizdatu. Mezi čtenáři samizdatů (a nejen mezi nimi) kolovaly prózy vydané v zahraničí a naopak exilová nakladatelství nerozlišovala mezi díly psanými v emigraci a díly „vyvezenými“ z Československa. V první fázi přitom tyto dvě větve české prózy organicky navazovaly na poetiku a tematiku šedesátých let, věnovaly se tedy především problematice totalitní moci a zhodnocení poválečné

historie a jejímu vlivu na osobní životy jednotlivců. S postupem času však spisovatelé stále více reflektovali také svou existenci v nových a nezvyklých podmínkách – ať již šlo o vyrovnávání se s každodenností života v disentu nebo mimo vlast.

Také podobu oficiální české prózy sedmdesátých a osmdesátých let formovala poměrně široká škála autorů. Na jednom jejím pólu stály vyzrálé osobnosti z předchozího období, které byly ochotny ke strategickým ústupkům, na druhém pak spisovatelé politicky angažovaní, diletanti a konjunkturalisté, kteří nastolené normy nevnímali jako omezující. Početná byla ale také skupina prozaiků, pokoušejících se v daných mezích najít svou osobitou literární tvář.

Všichni se však museli tak či onak vyrovnávat s normativní představou literatury jako prostředku agitace, jejímž úkolem je vychovávat občany k oddanosti socialismu. Ti, kteří řídili „uměleckou frontu“, totiž od literatury (pod níž si zpravidla představovali právě prózu) požadovali návrat k metodě socialistického realismu a politicky žádoucí tematice. Preferovali díla deklarující věrnost komunistické straně a jejímu aktuálnímu výkladu historických mezníků, demonstrující spokojenost občanů s životem v socialismu a oslavující „prostého člověka“ a jeho práci, případně odsuzující „měšťácké přežitky“ minulosti a kapitalismus. Protože však v praxi již nebylo možné prosazovat tak zploštělou podobu literatury jako na počátku let padesátých, tolerovali i vše, co nebylo pocíťováno jako ohrožení stávajícího politického stavu. Tabuizovány přitom ovšem byly jakékoli náznaky konkrétní společenské kritiky, která by se dotýkala základů přítomného stavu společnosti a politiky státního a stranického vedení; problémem byly i výraznější literární experimenty. Rozsáhlá prozaická produkce se tak nivelizovala, její největší masu tvořily lépe či hůře napsané prózy soustřeďující se na běžné starosti každodenního života mimo politické souřadnice.

Charakteristika
oficiální tvorbyPróza mimo
politické
souřadnicePočátky
restriky„Vyloučená“
literatura

MODELOVÁ A ALEGORICKÁ PRÓZA SAMIZDATOVÝCH PROZAIKŮ

Dokladem toho, že v samizdatové literatuře organicky pokračovaly tendence šedesátých let, je pokračování linie alegorizujících a modelových próz, které problematizovaly mýty, na nichž stál komunistický režim, a přinášely obecnější provokativní tázání po smyslu lidského bytí, dějin a společenského pokroku. V dobovém kontextu tyto prózy navazovaly na Kafku, Camuse, Sartra, Orwella, ale i na dramatiky typu Becketta a Ioneska. Vyrůstaly z prožitku absurdity lidského bytí, z vnímání vztahu mezi individuem a společností jako grotesky; využívaly fantaskních motivů, expresivní hyperbolizace, prvků černého humoru, ironie, burlesky, jakož i aluzí na tradiční literární mýty a skrytých narážek na aktuální životou skutečnost.

Hrdinové těchto próz jsou zpravidla obětí modelovaného světa, v němž musejí vegetovat, který ale zároveň utvářejí, ať již aktivně, nebo jen svou neschopností vzdorovat temné agresi. V rámci významové stavby díla tyto hrdinové působí jako dynamizující prvek: svou odlišností uvádějí děj do pohybu a demaskují skutečné rozměry systému. Příznačný je princip opakování motivů, dějů a situací a též kruhová kompozice, která naznačuje uzavřenost líčeného prostoru, bezvýhodnost stavu, v němž se hrdinové nalézají a který jim brání dospět k nalezení nějakého univerzálního smyslu. Příběh se tak představuje jako mnohovýznamový a vypravěč se vzdává jednoznačného řešení.

Velmi silná byla produkce takovýchto próz na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Můžeme k nim počítat například experimentální prózu *Mimner aneb Hra o smrděcha* (smz. 1974; 1991), kterou její autor JIŘÍ GRUŠA stylizoval jako zprávu mrtvého hrdiny o životě ve fiktivní zemi, ovládané divošským primitivismem, mytologií a temnými rituály. Před knižní publikací tato próza vycházela v letech 1968–69 na pokračování v *Sešitech pro literaturu a diskusi* (pod pseudonymem Samuel Lewis a titulem *První až Osmý list z Kalpadocie*) a již tehdy byla zastavena a inspirovala soudní vyšetřování autora pro pornografii. Jiným příkladem modelové prózy jsou *Morčata* (smz. 1972; Toronto 1977), kterou LUDVÍK VACULÍK konstruoval jako paralelu mezi

prostorem soukromým a veřejným, mezi pasivitou a aktivitou, mezi možnostmi moci a možnostmi projevu svobodné vůle. Veřejný život Vaculíkova hrdiny je spjat s tajemnými mechanismy banky a s jeho snahou objasnit, kam se ztrácejí peníze, které ochranka zabavuje zaměstnancům. To jej posléze přivádí až k pátrání po existenci nějaké další, utajené moci odkazující k jinému, neznámému prostoru. Jako paralelu k tomu autor staví hrdinovy kruté domácí experimenty s bezmocnými morčaty, pro něž se stává stejnou tajemnou „vyšší mocí“, jaké on sám v bance nakonec podléhá.

Absurditu světa, v němž dominuje smysl nesmyslu, mapuje rovněž krátká próza *Pasáž* (smz. 1975; Toronto 1976). Její autor KAREL PEČKA v ní ve stopách Kafky vykresluje prostor, který si podmaní člověka natolik, že jej již nedokáže opustit.

Prózy opírající se o dějotvornou sílu absurdní metafory s oblibou psal PAVEL KOHOUT. Groteskně hrůzným obrazem „normálního života“ je román *Katyně* (smz. 1978; Kolín nad Rýnem 1980), vyprávějící o výuce na střední škole pro katy. Společenská schizofrenie tu na sebe bere podobu propracovaného školního systému, jeho tvůrců a jejich ke všemu ochotných pokračovatelů i specifického newspeaku, který zakrývá pravou podstatu mučení a poprav. Formu fiktivních dokumentů dokládajících fyzikální i společenský prohrěšek člověka, který navzdory všem zákonům uměl létat, autor vtiskl próze s rozsáhlým titulem *Bílá kniha o kauze Adam Juráček, profesor tělocviku a kreslení na Pedagogické škole v K., kontra Sir Isaac Newton, profesor fyziky na univerzitě v Cambridge; podle dobových materiálů rekonstruoval a nejzajímavějšími dokumenty doplnil Pavel Kohout* (něm. s tit. Weißbuch in Sachen Adam Juráček..., 1970; česky smz. 1974; Toronto 1978). V Kohoutově próze *Nápady svaté Kláry* (něm. s tit. Die Einfälle der heiligen Klara, 1980; česky Toronto 1982) pak obdobný společenský zmatek způsobí dívka dočasně nadaná věšteckými schopnostmi.

Smysl pro černý humor a surrealistická inspirace stály u vzniku osobité poetiky surrealisty PAVLA ŘEZNÍČKA, který své fantaskní prózy začal publikovat ve francouzštině (*Strop*, s tit. Le Plafond, 1983; česky smz. 1978; 1991; *Zrcadlový pes*, s tit. L'Imbécile, 1986; česky 1994). Základem Rezníčkovy groteskního stylu je proud metaforických situací, které odkrývají bizarnost lidské společnosti a světa

Ludvík
Vaculík

Karel
Pečka

Pavel
Kohout

Pavel
Rezníček

pojmaného jako víceméně biologický organismus, v němž každý pokus o vymanění se ze životního stereotypu posléze končí v absurditě. Tomu odpovídá i autorova častá antropomorfizace zvířat i předmětného světa.

GENERAČNÍ A HISTORICKÉ KONFRONTACE

Od pojmenování absurdity systému byl jen krok k tomu, aby si prozaici středního věku začali uvědomovat jeho historický rozměr, jakož i svůj podíl na jeho vzniku a fungování. Zvláště palčivá přitom tato otázka byla pro ty, kteří za sebou měli budovatelskou epizodu z padesátých let. Jejich sebereflexe se objevovaly již v próze let šedesátých, avšak události roku 1968 a následné toto tázání ještě více aktualizovaly. Daly mu podobu hledání vlastní viny a odpovědnosti za vznik totalitní společnosti a jejího každodenního praktického fungování, což do řady próz vneslo autobiografické či generační motivy.

Charakteristickým formálním znakem próz s tímto tématem byla kombinace dvou časových rovin: přítomnosti, tedy okamžiku, kdy se hrdina odhodlává k životní bilanci, a reminiscencí vracejících se daleko do minulosti; často se obě roviny liší i formou vyprávění v první a třetí osobě. Pokud se v závěru těchto próz objevuje katarze, tak jen ve smyslu definitivního rozchodu s režimem a s jeho ideologií, spojeného s hledáním jiných nadosobních hodnot, morálních a nejednou i náboženských.

Román PAVLA KOHOUTA *Z deníku kontrarevolucionáře aneb Životy od tanku k tanku* (něm. s tit. *Aus dem Tagebuch eines Konterrevolutionärs*, 1969; česky 1997) má podobu koláže autorových deníkových zápisů a dobových materiálů; v několika časových pásmech zachycuje a vysvětluje výseky autorova života od čtyřicátých let, kdy se naplno přidal k vítězné komunistické revoluci, až po dobu, kdy se uvnitř strany stal jedním z reformátorů či revizionistů a také protagonistou demokratizačního procesu. Knihu uzavírá sovětská invaze, jež pro Kohoutovu generaci znamenala konec všech původních ideálů.

Východí dějovou rovinou rozsáhlého románu *Soudce z milosti* IVANA KLÍMY (smz. s tit. *Stojí, stojí šibenička*, 1976; přeprac. něm. 1979; česky Londýn 1986; def. 1991) je počátek sedmdesátých let, kdy se ústřední hrdina dostává do těžké životní situace: prožívá manželskou krizi a současně je přinucen, aby se rozhodl, zda jako soudce pod tlakem udělí trest smrti, který jinak osobně odmítá. To jej přivede k rekapitulaci vlastního života, která tu utváří druhou dějovou rovinu a vrací se až do let čtyřicátých a padesátých. Ke klíčovým motivům románu patří židovství, problematika trestu smrti a také motiv komunistické víry a její ztráty.

Odlišnou variantu generační sebereflexe představuje próza *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele* (smz. 1976; Toronto 1978). Její autor JIŘÍ GRUŠA pátrání po kořenech vlastní existence a identity propojil s postupy experimentální prózy. Román komponoval jako formulář dotazníku. Věčně neúspěšný žadatel, který po roce 1968 těžko hledá odpovídající práci, vezme neosobní otázky úřední listiny vážně a namísto obvyklého proškrtávání nesmyslných kolonek se vydá na výpravu k sobě samému, do minulosti a budoucnosti nejen vlastní, ale i celého svého rodu. Román charakterizují neustálé proměny času a tempa vyprávění, průběžné střídání úhlu vypravěčského pohledu, splývání reality a fantazie, metaforická obraznost, stupňovaný humor, jakož i hojně užívání grafických doplňků. Jeho základem je ironický kontrast mezi odosobněnou formou a snahou vtlačit do ní lidskou individualitu včetně jejích niterných stránek.

Románová forma pracující s konfrontací přítomnosti a minulosti rovin byla s oblibou využívána i pro výpovědi, jejichž těžiště leží v analýze vzdálenější minulosti. Současní hrdinové – velmi často přímo vypravěči – se v nich konfrontují s dávnými historickými postavami a ději a dějiny tu utvářejí metaforické podobnosti k dnešku.

Jako vzorový příklad dvouplánového románu byl od sklonku šedesátých let v českém kontextu vnímán román Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka*. Zejména k němu, ale i k dalším dílům moderní evropské literatury se přihlásila EVA KANTŮRKOVÁ. V románu *Pán věže* (smz. 1979; 1992) využívá novozákonního mýtu o Kristově ukřižování, který zde vytváří hodnotové pozadí pro vyprávění o současníkovi, jenž prošel vývojem od literárního funkcionáře a zastávce dogmatického socialistického realismu až k disidentským postojům.

Ivan
Klíma

Jiří
Gruša

Téma
vzdálenější
minulosti

Eva
Kantůrková

Ješuův mravní imperativ, jeho vzdor a odmítání kompromisu souzní rovněž s poselstvím autorčiny esejistické práce *Jan Hus* (smz. 1988; 1991), v níž Kantůrková hledala historické paralely mezi činností Charty a Husovým bojem za svobodu svědomí.

Zcela jiným příkladem prózy využívající historických konfrontací je román *Muž s břitvou* JAROSLAVA PUTÍKA (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1986). „Vážnost“ velkých dějin je tu poměřována bizarní postavou holiče, vypravěčova strýce, jehož život se vypravěč pokouší na základě pozůstalosti a v mnoha odbočkách zrekonstruovat a pochopit. Vyprávění sleduje všechny historické peripetie, kterými procházeli občané Československa od strýcova narození v den vypuknutí světové války v roce 1914 až po počátek padesátých let. Poměr mezi historickým a soukromým, významným a nevýznamným, vážným a nevážným je tu ovšem ironicky převrácen. V kontextu neoficiální prózy je Putíkův *Muž s břitvou* prózou dosti výjimečnou, v mnohém má však blízko k Hrabalově dílu *Obsluhoval jsem anglického krále* a také k Markovu románu *Můj strýc Odysseus*.

EXISTENCE V ABSURDNÍ KAŽDODENNOSTI

Dějinný rozměr lidských činů utvářel významný rys autorské výpovědi i v těch samizdatových prózách, které zachycovaly současný život. Privátní bytí totiž samizdatová próza nepojímala jako zátiší, ale jako součást obecnější společenské a historické situace, v níž hrdinové musí žít a již dějiny stvořily. Přítomná každodennost se z tohoto pohledu jevila jako historická anomálie a abnormalita. Významným pořádacím principem se proto často stávalo napětí mezi soukromím individua a jeho historickým horizontem. Autoři se opakovaně ptali, jak smysluplně realizovat svůj život a dospět k individuálnímu štěstí ve společnosti, v níž je dějinné násilně zamlčováno nebo falšováno. Typově a žánrově se přitom v této linii samizdatové tvorby lze setkat jak s texty tradičnějšími, navazujícími na psychologickou a filozofující linii české prózy, tak s díly rozvíjejícími poetiky šedesátých let, například inspiraci francouzským novým románem.

Především na domácí, hrabalovskou inspiraci navázala na počátku sedmdesátých let prozaická prvotina EDY KRISEOVÉ *Křížová cesta kočárového kočího* (smz. 1977; Toronto 1979), slučující povídky propojené tématem venkovské psychiatrické léčebny a rozrušující iluzi o jasných hranicích mezi světem duševně zdravých a nemocných. Duševní nemoc hrdinů je tu totiž často jen důsledkem nepochopení ze strany těch, kteří sami sebe prohlašují za zdravé a snaží se izolovat vše, co vybočuje z jejich představy o normálu. Obdobná témata rozvíjí rovněž soubor *Klíční kůstka netopýra a jiné povídky* (smz. 1979; Toronto 1982). Velmi výrazné v ní jsou erotické motivy, které se nejednou spojují i s fantaskními a mytickými prvky, jakož i tematika partnerských vztahů, ale také neustálé přítomnosti smrti jako limitu lidské existence.

Odlišně napětí mezi normálním a jen zdánlivě normálním tematizuje *Vyhnanství* MOJMÍRA KLÁNSKÉHO (smz. 1975; Kolín nad Rýnem 1976): příběh sedláka, jehož pracovitost a schopnost hospodařit nemá na kolektivizované vesnici šanci. Tematika venkova se objevuje také v próze JANA TREFULKY *O blázněch jen dobré* (smz. 1973; Toronto 1978). Pozadí humorné, až ironicky traktovaného příběhu o bývalém předsedovi zemědělského družstva, jehož obava ze smrti – bytí planá – inspiruje k zásadní osobní rekapitulaci, utvářejí proměny moravské vesnice od padesátých let do přítomnosti. Těžiště románu však spočívá v kresbě vnitřních pocitů člověka, jenž se nečekaně „osvobodil od budoucnosti“ a navzdory konvencím našel odvahu k bláznivé vzpouře. Následující Trefulkův román *Svedený a opuštěný* (smz. 1983; Toronto 1988) spojuje kritický obraz společnosti s psychologickou studií věčného outsidera, někdejšího studenta teologie, váhavého intelektuála, který prošel dlouhou „převýchovou“ v armádě a dělnických profesích. Důraz na individuální morálku a na intelekt, který před povinností věřit dává přednost právu myslet, hrdinu přivádí až k definitivnímu rozchodu s Bohem a k osvobozujícímu poznání, že člověk je vždy odpovědný sám za sebe.

ALEXANDR KLIMENT svůj bilanční román *Nuda v Čechách* (něm. s tit. *Die Langweile in Böhmen*, 1977; smz. 1979; Toronto 1979) situoval před dramatický rok 1968 a pojal jej jako vnitřní monolog vypravěče, psychologickou analýzu myšlenkového světa člověka, který se pokusil před „velkými dějinami“ uzavřít do enklávy vlastního

Eda
KriseováMojmír
KlánskýJan
TrefulkaAlexandr
Kliment

estetizovaného soukromí. Během sestupu do svého nitra postupně dospívá k poznání vlastní zodpovědnosti, tedy že i on spoluutvářel to, před čím se chtěl skrýt, a že jeho vědomá snaha izolovat se byla jen součástí všeobecné mumifikace mravních hodnot. Napětí mezi přítomností a minulostí, reprezentovanou takřka snovými reminiscencemi na dětství a osudy dalších členů rodiny, prostupuje také Klimentovu ironicky laděnou prózu *Basic Love* (smz. 1981; Toronto 1981; s tit. *Šťastný život*, 1990).

K problematice jedince sevřeného v přítomnosti se často vracel také IVAN KLÍMA. V sedmdesátých letech se nejprve prezentoval románek *Milostné léto* (smz. 1973; Toronto 1979), v němž navázal na poetiku těch práz ze současnosti, které v předchozím desetiletí analyzovaly pokles všednosti na životní stereotyp a její destrukci v okamžiku střetu s iracionálním citem. Klímovy pozdější prózy více či méně zjevně tematizovaly autobiografickou zkušenost (*Moje první lásky*, smz. 1981; Toronto 1985; *Má veselá jitra*, smz. 1978; Toronto 1979; *Moje zlatá řemesla*, 1990). Román *Láska a smetl* (smz. 1987; Purley 1988), napsaný formou deníkového vyprávění v první osobě, mozaikovitě propojuje hrdinovy prožitky z doby, kdy dočasně dělal metaře, s reminiscencemi jeho minulosti (vracejícími se až k hrůzně realitě koncentračního tábora), rozmanitými literárními aluzemi (především na dílo a osud Franze Kafky) a se snahou o reflexivní výpověď, pohrávající si s motivy osamocení a smrti, lidské touhy vlastnit, konzumu a odpadu, ideologických schémat a jejich důsledků pro život konkrétních osob.

Průhledem do života lidí, jež jejich politické i lidské názory postavily do specifické osobní situace, ale i pozoruhodnou variací na nerudovskou inspiraci geniem loci jsou *Malostranské humoresky* (1. a 2. sešit smz. 1983 a 1984; společně Toronto 1985; rozšíř. o 3. sešit, 1992): soubor práz, v nichž KAREL PECKA s ironií i nadhledem zachycuje typické figurky a příběhy soudobé Malé Strany, aktuální mravní dilemata i každodenní traumata. K vězeňské zkušenosti se Pecka vrátil v románu *Motáky nezvěstnému* (smz. 1978; Toronto 1980).

Vězeňské téma určilo také prózu EVO KANTŮRKOVÉ *Přítelkyně z domu smutku* (smz. s tit. *Mé přítelkyně v domě smutku*, 1984; Kolín nad Rýnem 1984), v níž popisuje své zážitky z doby, kdy byla v červnu 1981 zatčena a bezmála na rok z politických důvodů internována

v ruzyňské věznici. Neobvyklé prostředí tu působí jako katalyzátor lidského jednání, odkrývá základní rysy jednotlivých povah: u některých egoismus a kořistnictví, u jiných potřebu se semknout a vzájemně si pomáhat.

Osobní inspirace životem v disentu je patrná v prózách LENKY PROCHÁZKOVÉ, například v románu *Smolná kniha* (smz. 1989; Toronto 1991), vykreslujícím krizi soužití hrdinky a jejího obdivovaného staršího druha, disidentského spisovatele.

Lenka
Procházková

PRÓZA V EXILU

Stejně jako v případě samizdatu utvářeli hlavní linii posrpnové exilové prózy tvůrci, kteří – alespoň v první fázi svého pobytu v nové zemi – zpracovávanými tématy i poetikou svých děl kontinuálně navazovali na svou tvorbu šedesátých let.

To je případ ARNOŠTA LUSTIGA, jenž i po svém odchodu do USA pokračoval v psaní psychologických příběhů s tematikou holocaustu a své knihy publikoval česky i anglicky. K nejvýznamnějším z nich patří próza *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (Toronto 1979; s tit. *Nemilovaná*, 1991), příběh mladičky židovské dívky, jež se v omezeném prostoru terezínského ghetta upíná na jedinou možnost existence: přežít ještě jeden den – alespoň jako prostitutka. Prostřednictvím formy deníkových záznamů zpřítomňuje autenticitu hrdinčina vnitřního světa včetně vynuceného narušení tradičně vnímaných hodnot, kritérií morálky a mravnosti.

Arnošt
Lustig

JAN BENEŠ v exilu našel publikační prostor pro ta svá díla, která v Československu nemohla vyjít, neboť vyjadřovala autorovo odmítání komunistických mýtů a se smyslem pro ironii, paradox a groteskní pointy vykreslovala atmosféru a praktiky režimu. Tematickým východiskem mu byla především zkušenost politického vězně, která dominuje jeho první exilové knize, výboru povídek *Na místě* (Toronto 1972), i soubornému vydání jeho převážně kratších práz *...žádne kvítí* (Londýn 1986). Osobní empirie určovala i Benešovy návraty do atmosféry druhé poloviny padesátých let a počátku let šedesátých.

Jan
Beneš

První vykreslil v *Trojúhelníku s madonou* (Toronto 1980), milostném románu s tragickým koncem, jenž je situován do bezútěšného prostředí východoslovenské vojenské posádky, druhou v souboru psychologizujících povídek *Až se se mnou vyspíš... budeš plakat* (Kolín nad Rýnem 1973), zachycujícím frustraci generace, která marně hledala skutečnou seberealizaci či lásku.

Od sbírky *Banánové sny* (Curych 1984) se Benešovo psaní zčásti proměňovalo, ustoupily z něj vzpomínky a vedle volně fabulovaných příběhů, například z Pražského povstání, se stále více prosazovala americká realita. Její střet s představami emigranta se tak stal osou románu *Zelenou nahoru* (Toronto 1977), jehož bohatý děj je inspirován i americkými krimipříběhy. Motiv bloudění emigranta, jenž hledá nový byt, je tu impulzem k sarkastické nadsázce a k výsměchu těm odlišnostem americké civilizace, které se přistěhovalcům ze střední Evropy nutně jeví jako absurdní a traumatické.

Pro OTU FILIPA byl odchod do německého exilu v roce 1974 snazší, neboť němčina byla jeho druhou mateřštinou a ve Spolkové republice byl již před emigrací jako spisovatel známý. Zatímco v Československu byla sazba jeho prózy *Blázen ve městě* v roce 1969 rozmetána, ve stejném roce vyšla ve Frankfurtu nad Mohanem její německá verze *Ein Narr für jede Stadt* (česky Curych 1975). Jde o román ve stylu antiiluzivní intelektuální prózy šedesátých let, vystavěný jako poznámky k budoucímu románu, jejichž – v textu tematizovaný – autor vede dialog s vyprávěným příběhem a hledá tak jeho hlubší smysl. Tíživá výpověď o osudové určenosti člověka vykresluje osud politického vězně, který se po letech prožitých v pracovním táboře marně pokouší zařadit do běžného života.

V následujících letech se Filip do německého prostředí značně integroval. Román *Poskvrněné početí*, karikující moravské maloměsto sedmdesátých let, tak sice vydal pouze česky (Toronto 1976), jiné své prózy však publikoval v obou jazycích (*Valdštýn a Lukrecie*, německy Frankfurt nad Mohanem 1978; česky Toronto 1979) a některé ve sledované době dokonce pouze německy (*Der Grossvater und die Kanone*, 1981; česky s tit. *Děda a dělo*, 2009). Německy napsaný román *Kavárna Slavia* (Café Slavia, Frankfurt nad Mohanem 1985), v němž Filip na příběhu posledního příslušníka šlechtického rodu ironicky vykreslil chaos střední Evropy od první světové války až

do roku 1968, byl do češtiny přeložen ještě v samizdatu Sergejem Machoninem (smz. 1989; 1993).

Nejprve německy (s titulem *Die Himmelfahrt des Lojzek aus Schlesi-sisch Ostrau, Frankfurt nad Mohanem 1973*) vyšel také autorův zásadní román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* (smz. 1974; Kolín nad Rýnem 1974–75). Osu této rozsáhlé prózy o lidech žijících v mnohonárodnostním česko-polsko-německém prostoru od třicátých do šedesátých let minulého století neutváří jednotný příběh, ale soustavné prolínání přítomnosti a minulosti tak, jak ji přináší reminiscence vypravěče. Dobovou literární kritikou bylo dílo vnímáno jako jeden z nejambicióznějších pokusů české prózy. Svou expresivitou je Filipův román v českém kontextu neobvyklý, odkazuje spíše k německé próze typu Plechového bubínku Güntera Grasse.

ZDENA SALIVAROVÁ spoluurčovala kontext české prózy sedmdesátých a osmdesátých let zejména svou nakladatelskou praxí. Pozoruhodný je však i její román *Honzlová* (Toronto 1972), v němž se autorka vrací na skloněk padesátých let a zachycuje zkušenost člověka vyrůstajícího v rodině společensky a politicky perzekvovaných outsiderů. Osou příběhu je téma tíživé osobní odpovědnosti mladé ženy, která odmítá pokryteckou ušlechtilost režimních přísluhovačů a je věrna přirozeným etickým principům, z touhy po svobodě a po cestě do zakázané kapitalistické ciziny však naivně vstoupí do kontaktu se Státní bezpečností, která kolem ní začne svírat kruh nejistoty a strachu. Ich-formou vyprávěný příběh vykresluje obraz doby, která z konformistů či kariéristů formuje novou konzumní společenskou smetánku a proletarizuje ty, kteří se snaží zachovat si mravní integritu.

Zdena
Salivarová

MEZI DVOJÍM DOMOVEM: JOSEF ŠKVORECKÝ A MILAN KUNDERA

Napětí mezi návraty k tematice života v socialismu a snahou nahlédnout ji nově, případně se od ní zcela odpoutat, spoluutvářelo také tvorbu dvou nejvýraznějších osobností české exilové pró-

Ota
Filip

zy sedmdesátých a osmdesátých let: Josefa Škvoreckého a Milana Kundery.

Josef Škvorecký
Pro JOSEFA ŠKVORECKÉHO emigrace znamenala nejen odchod z domova, ale též navázání na jeho celoživotní zájem o americkou kulturu, literaturu a jazz. Znalost anglosaského světa Škvoreckému umožnila rychle se přizpůsobit exilovým podmínkám a také oslovit tamní čtenáře a prosadit se na kanadském a americkém trhu. Nadále přitom zůstal spisovatelem, který i v anglicky psaných, případně do angličtiny přeložených textech byl tematicky věrný české problematice. Současně ale v Torontu spolupracoval se svou ženou Zdenou Salivarovou na chodu klíčového českého exilového nakladatelství Sixty-Eight Publishers; impulzem k jeho vzniku ostatně bylo rozhodnutí vydat Škvoreckého román z vojenského prostředí padesátých let *Tankový prapor* (Toronto 1971).

Kontinuitu Škvoreckého domácí a exilové tvorby posilovaly neustálé tematické návraty do rodného Náchoda (nazývaného Kostelec), k milovanému jazzu a k ústřední postavě svých klíčových textů: k autobiografickému Dannymu Smiřickému. Jeho osudy autor vykreslil v širokém časovém pásmu od dospívání až po přítomnost.

Nejdále – ještě před Zbabele – se na časové ose vydal v *Prima sezoně* (Toronto 1975), v souboru anekdotických příběhů o trampotách hrdinova erotického dospívání. Dannyho osudy vykresluje i „politická detektivka“ *Mirákl* (Toronto 1972), v níž se autor pokusil propojit svou schopnost situační komiky s obrazem politické a společenské atmosféry Československa mezi lety 1948 až 1968. Na přeskáčku vyprávěný děj románu je složen z jednotlivých historií a historek a propojen pátráním po tom, co to vlastně byl – předstíraný či skutečný – tzv. číhošský zázrak a jak se na něm podílela Státní bezpečnost.

Škvoreckého nejvýznamnějším exilovým dílem je román *Příběh inženýra lidských duší* (Toronto 1977), který prostřednictvím postavy Dannyho již příznačně netematizuje pouze minulost v Československu, ale i samu problematiku emigrace a přítomnosti žité v novém domově. Mnohorozměrný román na řadě komických příhod ukazuje napětí mezi „velkými“ a „malými“ dějinami, které život jedince poznamenává i řadou kompromisů a ústupků a které nejednou vede až k jeho naprostému morálnímu selhání. Důležitým tématem románu je však také nepřenositelnost traumatické či groteskní české

a středoevropské životní zkušenosti do světa současných Američanů a lidí vyrůstajících ve svobodném světě.

Proces přechodu od tematiky domácí k problematice exilantova života v nové zemi lze pozorovat také na Škvoreckého detektivní tvorbě, v níž se jeho oblíbený hrdina postupně dostane do přímého střetu s komunistickým režimem, je uvězněn a posléze sám emigruje (*Konec poručíka Borůvky*, Toronto 1975; *Návrat poručíka Borůvky*, Toronto 1981). V osmdesátých letech se novým prvkem Škvoreckého tvorby stal tematický obrat k historii. V románu *Scherzo capriccioso* (Toronto 1984) vykreslil americké působení skladatele Antonína Dvořáka, osudům českých krajanů za americké občanské války je pak věnován román *Nevěsta z Texasu* (Toronto 1992).

MILAN KUNDERA Československo opustil v roce 1975, a to jako spisovatel, o jehož tvorbu byl již spontánní zájem v předních zahraničních nakladatelstvích, a to nejen ve Francii, v níž se usadil. Ostatně jeho romány *Život je jinde* a *Valčík na rozloučenou* poprvé vyšly již v roce 1973 právě ve francouzském překladu.

Hrdinou románu *Život je jinde* (s tit. *La Vie est ailleurs*, 1973; česky Toronto 1979) je nadaný, senzitivní, avšak také slabošský básník s příznačným jménem Jaromil. Kunderův vypravěč se značnou ironií líčí Jaromilovu životní cestu od narození až k smrti, a to včetně jeho problematičtějšího vztahu s matkou a okamžiků, kdy se přikloní ke komunistickému hnutí, což z něj učiní propagandistického veršotepce a posléze i udavače. Hrdinovo marné hledání vlastní identity je konfrontováno s lyrickými sny o svém schopnějším alter ego. Součástí vyprávění jsou rovněž četné paralely mezi životem Jaromilovým a jiných českých i světových lyriků, které do výpovědi vtahují evropskou kulturní tradici a individuální lidský příběh proměňují ve východisko k románovo-esejistické analýze a kritice nadosobního civilizačního fenoménu, který Kundera pojmenovává jako „lyrický věk“. „Lyrický věk“ je autorovým výrazem pro označení nadčasového tíhnutí nezrálého mládí k narcismu a naivně romantickému vyznávání velkých, avšak ve skutečnosti vnitřně vyprázdňených gest.

Valčík na rozloučenou (s tit. *La Valse aux adieux*, 1976; Toronto 1979) typově odkazuje k autorovým Směšným láskám a jejich hře s erotickými i společenskými tématy. Motivicky je tato próza zakotvena v československé realitě sklonku šedesátých let. Klíčový motiv

del. 80. ev.

80. ev.

Milan
Kundera

otcovství je tu Kunderou transformován v sérii variací, v problematiku otcovství náhodného, nechtěného, předstíraného, vnuceného, adoptivního, duchovního i pseudovědecky plánovaného a utopickým snem odůvodňovaného. Vypravěčova hra s postavami a idejemi neustále prolíná tragické a komické, vysoké a nízké; román lze číst nejen jako tragikomickou frašku či moralistní satiru, ale také jako esejistickou rozvahu nad lidskou etikou a oprávněností lidské existence na této planetě.

Klíčovou postavou románu *Kniha smíchu a zapomnění* (francouzsky s tit. *Le livre du rire et de l'oubli*, 1979; def. verze 1985; česky Toronto 1981), jež Kundera napsal až po svém odchodu do Francie, je česká emigrantka Tamina. Próza je komponována – po autorově oblíbeném vzoru hudební skladby – jako polyfonní kompozice, série variací na ústřední, již samotným názvem knihy navozené téma. Jednotlivým prvkem celku tu není děj či příběh, ale obecná myšlenková a tematická spojitost. Postava vdovy Taminy je tu sice postavou ústřední, nicméně vystupuje pouze ve čtvrté a šesté ze sedmi částí a stejně jako ostatní Kunderovy postavy je spíše zosobněním určitých idejí v autorem rozehrané myšlenkové hře. Filozofující esejistické úvahy propojené motivy smíchu (dábelského i andělského, vědouceho i naivního) a boje proti zapomnění vtahují do polyfonního toku vyprávění další příběhy. Kniha měla i aktuálně politický rozměr, neboť předmětem Kunderova odsudku se v ní stala nejen Gottwaldova komunistická „idyla pro všechny“, ale i radostné bezčasí, které se pokusil nastolit „prezident zapomnění“ Gustáv Husák. Ironicky Kundera glosoval i bezvědomí davu vyznávajícího kých a oddávajícího se hlasu prezidenta šaška, populárního zpěváka Karla Gotta. (V reakci na vydání románu bylo Kunderovi odebráno československé státní občanství.)

Své pojetí prózy Kundera formuloval v souboru francouzsky psaných esejů *L'art du roman* (Umění románu, Paříž 1986). Přihlásil se zde k fenoménu středoevropské románové tradice, za jejíž hlavní představitele považuje Franze Kafku, Hermanna Brocha, Roberta Musila a Witolda Gombrowicze. Za základní rys tohoto románového typu prohlásil důraz na esejistické a úvahové prvky v románovém textu a s ním související ústup dějovosti a popisnosti v tradičním slova smyslu.

Toto lze do jisté míry vztáhnout i na autorův světově nejuznávanější román *Nesnesitelná lehkost bytí* (francouzsky s tit. *L'insoutenable légèreté de l'être*, 1984; česky Toronto 1985). Rozvětvené vyprávění rozvíjí autorovu oblíbenou erotickou tematiku směšných lásek, určených životem postav v dějinách. Román má opět svou aktuální politickou polohu: zachycuje československé události roku 1968 i ovzduší normalizace a klade si otázku po vině komunistů za osud země. Ve světovém kontextu zaujal odmítavým postojem k západoevropské politické levici, kterou Kundera (v kapitole, již se značnou dávkou sebeironie nazval podle své rané básně *Veliký pochod*) opět ztotožnil s politickým kýchem. V dobovém českém kontextu pak největší diskusi vzbudilo jeho nezaujaté, až skeptické zpodobení disentu. Filozoficko-esejistická rovina románu polemizuje s Parmenidovou antinomií lehkosti a tíhy a s nietscheovskou ideou věčného návratu. Pocit tíže, který Kunderovy postavy cítí, vyplývá z vědomí konečnosti lidského bytí, z nutnosti žít hned napoprvé nacisty a z povinnosti volit bez potřebných zkušeností, je však zároveň přijatelnější než falešný pocit životní lehkosti, který je nesnesitelný svou prázdnotou. Výrazným tématem je také v tomto románu problematika kýchce, který je zde pojednán jako způsob citového zakrývání reality.

České téma zůstalo výraznou součástí Kunderových próz po dobu, kdy bylo Československo ovládáno komunistickým režimem. Francouzské a obecně evropské tematické ustoupilo teprve v románu *Nesmrtelnost*, vydaném francouzsky v Paříži v roce 1990 a česky v roce 1993. Svou následující tvorbou se pak k nové vlasti přiklonil Kundera i jazykově a začal psát své romány francouzsky.

TVORBA POÚNOROVÝCH EXULANTŮ

Spektrum emigrantské prózy vedle autorů, kteří se etablovali doma již v průběhu padesátých a šedesátých let, spoluutvářeli také spisovatelé zcela jiné životní zkušenosti, náležející ke generaci starší, která Československo opustila povětšinou již po únoru 1948. Spe-

cifickým fenoménem sedmdesátých let se totiž stala skutečnost, že v exilu nově otevřený publikační prostor přivedl k umělecké próze některé osobnosti, jejichž dosavadní exilové aktivity byly orientovány k poněkud jiným činnostem.

Ferdinand Peroutka
Publicista FERDINAND PEROUTKA, jenž v předchozích desetiletích patřil k čelným osobnostem české emigrace, tak dal v próze *Oblak a valčík* románovou podobu tématu války tak, jak jej bezprostředně po jejím skončení zpracoval ve formě stejnojmenné divadelní hry. Román *Pozdější život Panny* (Toronto 1980) pak pojal jako apokryf o tom, zda lze lidský rozměr osobnosti založit na mytické chiméře, nebo na reálném vztahu ke společenství a odpovědnosti za jiné. Pohrává si v něm s myšlenkou, že Johanka z Arku byla před upálením tajně zachráněna a navzdory mýtům o její státnosti a oběti musela žít život plný kompromisů.

Viktor Fischl
Filozofující a meditativní charakter je příznačný také pro díla VIKTORA FISCHLA, jehož novou vlastí byl od konce čtyřicátých let Izrael a který se k česky psané tvorbě vrátil po dlouhém odmlčení. Jako první vydal stylově vybroušenou prózu *Píseň o lítosti* (Toronto 1982), která ale byla napsána již v roce 1947 a hebrejsky vyšla v roce 1951. Fischlovým „druhým“ prozaickým debutem tak byla próza *Kuropění* (Curych 1975): příběh stárnoucího vesnického lékaře, jenž po smrti své ženy, tváří v tvář každodenním radostem i jistotám hledá smysl života. V osmdesátých letech pak Fischlovy prozaické aktivity pokračovaly knihou zachycující život v současném Izraeli (*Jeruzalémské povídky*, hebrejsky 1982; česky Kolín nad Rýnem 1985) a především novelou s tématem holocaustu *Dvorní šašci* (hebrejsky 1982; česky 1990). Na příběhu čtyř přátel, kteří musejí pro obveselení velitele koncentračního tábora dělat šašky, rozvíjí téma pomsty a smyslu života poté, co člověk prožije obludné krutosti.

Jan Čep
Téma smyslu lidského života ve vztahu k Bohu bylo klíčové pro JANA ČEPA. Ve francouzsky napsaných „zlomcích autobiografického eseje“ *Sestra Úzkost* (Řím 1975, překlad Václav Čep a Bedřich Fučík) považuje za podíl na absolutnu již samotnou potřebu člověka hledat smysl bytí. Svou osobní životní cestu představuje Čepův vypravěč jako příběh lidské existence s dramatickými nejistotami a úzkostí prožívanou tváří v tvář mlčícímu vesmíru; od dílčích všedních faktů neustále směřuje k jejich sjednocování v symboly vyšší skutečnosti.

K předsrpnovým emigrantům, kteří v sedmdesátých letech začali publikovat česky psané prózy, lze rovněž počítat básníka JIŘÍHO KOVTUNU, jehož textům dominuje téma hledání Boha v čase zkázy a ničení – ať již je jím Pražské povstání (*Pražská ekloga*, Mnichov 1973), nebo veliké zemětřesení (*Zpráva z Lisabonu*, Curych 1979). Publikační možnosti českého exilu oslovily také NIKOLAJE TERLECKÉHO, autora z rodiny ruských poříjnových emigrantů, který z Československa utekl v roce 1965, a v této době česky napsal antiutopii *Pláž u San Medarda* (Kolín nad Rýnem 1977) a apokryf *Don Kichot ze Sodomy* (Affoltern am Albis 1986).

Další
„předsrpnovní“
exiloví autoři

EXILOVÍ A SAMIZDATOVÍ DEBUTANTI

Jinou životní zkušenost do české prózy přinášela početná skupina zpravidla mladších spisovatelů, kteří v exilových nakladatelstvích či v samizdatu debutovali. V případě těch, kteří žili za hranicemi, to bylo nezbytná a jediná možnost, v případě autorů žijících v Československu všem povětšinou šlo o výsledek rozhodnutí, vědomého odmítnutí možnosti vstoupit do oficiálního kontextu.

Opožděným debutantem, jenž se jako prozaik v exilu knižně představil až ve svých padesáti osmi letech, byl JAN KŘESADLO. Křesadlovy postmoderní prózy charakterizuje grotesknost, jazyková hravost, velmi složitá formální kompozice a s tím související vypravěčova téměř obžerná touha po žánrové různorodosti. Ve své románové prvotině *Mrchopěvci* (Toronto 1984) zachoval realie Československa padesátých let, proměnil je však v děsivou kulisu pro panoptikální příběh. V přímé polemice s Kunderou předvedl totální ponížení jedince vydaného kruté moci. Rysy antiutopické alegorie nese Křesadlův „sci-fi“ román *Fuga trium* (Toronto 1988).

Jan
Křesadlo

Většina exilových a samizdatových debutantů byla ovšem výrazně mladší, narodila se ve čtyřicátých a padesátých letech. Šlo tedy o spisovatele, pro něž se klíčovou generační zkušeností staly události roku 1968 a následný zmar nadějí. Podstatné přitom bylo, že tento prožitek je zasáhl ve věku studentském, ty mladší dokonce

Mladší generace
exilových
debutantů

v dospívání či v dětství. Velké dějiny je tak postavily před úkol prožít svůj život ve světě, který není jejich a jehož pravidla neurčují, a tento životní pocit se stal významnou součástí většiny jejich próz. Zvláště výrazným tématem se jim proto stávala potřeba nonkonformity.

JAROSLAV VEJVODA do švýcarského exilu odešel v osmadvaceti letech, v září 1968. V jeho pojetí se emigrantské téma splétá s obecnější problematikou neustálých střetů mezi nonkonformním a konzumním přístupem k životu, což lze sledovat již v úvodní próze jeho debutu, souboru povídek *Plující andělé, letící ryby* (Toronto 1974). Neporozumění mezi východoevropskou kulturou a netolerantní většinovou švýcarskou společností je ústředním tématem složitěji fabulovaného románu *Osel aneb Splynutí* (Toronto 1977). Hrdiny souboru *Ptáci* (Toronto 1981) jsou zpravidla umělci, kteří ani po řadě let v emigraci nejsou ochotni splynout a přizpůsobit se.

JAN NOVÁK opustil Československo s rodiči v roce 1969 jako šestnáctiletý, tedy v poměrně nízkém věku, který mu v USA usnadnil integraci. Debutoval česky psanou knihou *Striptease Chicago* (Toronto 1983): souborem povídek tematicky propojených motivy emigrace a amerického života české rodiny. Charakteristickým rysem Novákovy stylu je živý, slangový jazyk pracující i s prvky krajanské česko-anglické makarónštiny. Jeho texty se přibližují poetice americké short story s důrazem na výrazné postavy, poutavé zápletky, rychlý dějový spád a živé dialogy. V následující próze, románu *Milionový jeep*, psaném již anglicky (s tit. *The Willys Dream Kit*, 1985; česky Toronto 1989, překlad Jaroslav Kořán) se Novák inspiroval osudem vlastního otce. S ironickým odstupem tu vykreslil život muže, jenž do emigrace s celou rodinou odešel nikoli z politických či ideových důvodů, ale aby se vyhnul trestnímu stíhání za defraudaci. Ani v emigraci však není schopen překonat své konzumní pojetí života a upadá do pastí životních stereotypů.

Specifickou exilovou debutantkou byla LIBUŠE MONÍKOVÁ. Germanistka, která se do SRN provdala v roce 1971 a svými – od počátku výhradně německy psanými – prózami i odbornou tvorbou (především kafkovskými eseji) se plně začlenila do německé literatury. Přesto ji lze počítat rovněž k literatuře české, neboť její tvorba je plně zakotvena v českém a pražském prostoru a vyjadřuje cítění a dilemata emigrantky.

Svou prvotinu *Újma* (něm. s tit. *Eine Schädigung*, 1981) dedikovala Moníková Janu Palachovi a umístila ji do prostoru totalitního státu a města, které sice není pojmenováno, nicméně zřetelně asociuje Prahu. Vykresluje v ní příběh ženy, která zabila policistu, jenž ji znásilnil. Autobiografickým textem s tématem emigrace je román nazvaný podle Ravelovy hudební skladby *Pavana za mrtvou infantku* (něm. s tit. *Pavane für eine verstorbene Infantin*, 1983; česky 2005, překlad Radovan Charvát). Moníková zde evokuje osobní krizi vzdělané ženy, docentky německé literatury, která v emigraci prožívá pocity odcizení a osamocení. Její těžká psychická deprese vede až ke krutým psychosomatickým bolestem a demonstrativnímu rozhodnutí upoutat se na invalidní vozík. Protipólem neuspokojivé přítomnosti jsou vzpomínky na ztracené dětství, domov a Prahu. Jejím vnitřním protihráčem se pak příznačně stává Pražan Franz Kafka, jehož je hrdinka znamenitou interpretkou a jehož nedokončený román *Zámek* dopisuje.

Stěžejním dílem Moníkové je groteskní román *Fasáda* (něm. s tit. *Die Fassade*, 1987; česky Toronto 1991, překlad Zbyněk Petráček). Základem syžetu je snažení party výtvarníků při restaurování zámku Frýdlant (reálně Litomyšl), jejich příběh je tu ovšem jen východiskem k obecnější výpovědi o dějinách české duchovní kultury a vzdělanosti. Groteskním způsobem se tu prolínají tři výrazné motivy: kafkovský motiv zámku jako metafory stupidity moci i těch, kteří se jí přizpůsobují, motiv absurdní anabáze, konfrontující Středoevropany s projevy ruské a asijské iracionality, ale i české vlastenectví či nacionalismus, o kterém postavy diskutují při zkouškách ochotnické frašky o posvátných postavách české kultury (Alois Jirásek, Bedřich Smetana ad.).

Druhou vlnu exilových debutantů tvoří autoři, kteří první desítkou normalizace prožili v Československu, a to zpravidla na pomezí šedé zóny a vnitřního exilu, undergroundu či disentu, někteří dokonce i ve vězení (Ivan Binar). Většina z nich odešla do ciziny mezi lety 1977 a 1981, a to v úzké souvislosti s represemi, které doprovázely signatáře Charty 77 a které byly spojeny i se snahou policejních orgánů vystrnadit nežádoucí osoby ze země.

Pro charakter tvorby těchto autorů bylo podstatné, že se umělecky vyprofilovali již během sedmdesátých let. Jejich debuty proto byly

Autoři přinuceni
k emigraci

Jaroslav Hutka knižním vydáním samizdatových próz s tematikou znormalizovaného socialismu. Následně v exilu vznikající prozaická tvorba pak už byla výrazem šoku ze života v novém prostředí, do něhož byli přinuceni – víceméně proti své vůli – odejít, jakož i výrazem jejich bytostného odstupu od establishmentu, a to bez ohledu na režim. To je případ JAROSLAVA HUTKY (*Dvorky*, Toronto 1980) či IVANA BINARA, který tematizoval své zážitky politického vězně (*Rekonstrukce*, smz. 1978; 2002; něm. s tit. Rekonstruktion, 1985) a humorným, smířlivým tónem konfrontoval vzpomínky na léta doma s reflexí vlastní exilové existence (*Kytovna umění*, Mnichov 1988).

Vlastimil Třešňák se jako autor hravých próz vycházející z důvěrné znalosti pražské periferie a proletářského prostředí prezentoval ještě před svým odchodem do Švédska (*Jak to vidím já*, Kolín nad Rýnem 1979), i on však později zpracovával autobiografickou problematiku klopotného začleňování se emigranta do nové reality, ať již ve formě povídek (*Bermudský trojúhelník*, smz. 1986; Kolín nad Rýnem 1986), nebo rozsáhlé prózy *To nejdůležitější o panu Moritzovi* (Kolín nad Rýnem 1989; dopl. 1991).

Obdobný posun určil také proměny osobitých próz LUBOMÍRA MARTÍNKY, autora, jenž do Paříže emigroval v roce 1979 a pro nějž je typická stylizace vypravěče jako zúčastněného pozorovatele, který svět kolem sebe sleduje jako iluzivní hru, již je třeba relativizovat a demaskovat (*Představení*, Kolín nad Rýnem 1986). Hrdiny jeho exilových próz (*Linka č. 2*, Paříž 1986; *Persona non grata*, Paříž 1988) jsou nejistí jedinci, kteří v cizině s obtížemi hledají vlastní identitu a psychickou rovnováhu, přičemž dějová zápleтка zpravidla ustupuje asociativnímu křížení různorodých fragmentů textu, které utvářejí nové významy a překvapivou vnitřní spojitost.

V odporu vůči jakémukoli establishmentu, typickém pro prózu samizdatových a exilových debutantů sedmdesátých a osmdesátých let, nejdále zašel JAN PELC, jenž emigroval v roce 1981. Jeho román vydaný v Kolíně nad Rýnem v roce 1985 *...a bude hůř* vyvolal v exilu, ale i v disentu velmi ostrou sérii polemik. Pelcova téměř dokumentární zpráva o životě mládeže na okraji společnosti reálného socialismu je totiž manifestem nonkonformity, která byla jednoznačně kladně přijata v undergroundovém okruhu, u jinak založených čtenářů a kritiků však vyvolávala rozpaky a nesouhlas. Hrdinové Pelcova

románu hledají svobodu, ale jejich způsob života je zcela podřízen direktivám striktního odmítání a prosté negace bez víry v jakékoli pozitivní hodnoty.

Je-li Pelcův text programově antiintelektuální a antiliterární, tak naopak prózy literární vědkyně SYLVIE RICHTEROVÉ, která žila od roku 1971 v Itálii, náleží k té linii české literatury, která navazovala na literární tradici tak, jak ji vytyčovala jména Richard Weiner, Milada Součková a Věra Linhartová. Ona sama se ostatně Věře Linhartové dlouhodobě věnovala i odborně (mj. v knize *Slova a ticho*, Mnichov 1986). V textech Richterové vystupuje do popředí akt psaní – tvoření – vzpomínání jako fatální gesto odkazující k aktuální existenci tvořícího subjektu, gesto zpřítomňující jeho nejistotu a úzkost v chaotickém světě mnoha znakových struktur, které vyzývají jedince, aby mluvil právě jen jejich jazykem. Gesto psaní je tak zároveň obranou vlastní jedinečnosti před svůdností komunikačních znaků a především před jejich mocenskou ambicí (*Návraty a jiné ztráty*, smz. 1978; Toronto 1978). Pro autorku je podstatné i rozkrývání souvislostí prostorových, které určují pohyb subjektu ve světě a umožňují pohrávat si s pojmy a představami vzdálenosti v čase a prostoru (*Mistopis*, smz. 1981; Kolín nad Rýnem 1983).

Sylvie
Richterová

PRÓZA UNDERGROUNDU

Jedním z významných proudů českého kulturního disentu byl underground, společenství navenek charakteristické svou uzavřeností, uvnitř však bohatě komunikující. Literární tvorba undergroundu vznikala od počátku sedmdesátých let a souvisela především s rockovou skupinou The Plastic People of the Universe. K základním rysům undergroundové prózy patří důraz na autobiografičnost a autentičnost výpovědi, soustředění na vnitřní svět undergroundového společenství, které se programově distancuje od konzumní společnosti reálného socialismu a vědomě odmítá společenské rituály a stereotypy.

EGON BONDY sice náležel do zcela jiné generace než ostatní příslušníci undergroundu, nicméně měl v jeho kontextu pozici uznávaného

Základní rysy
undergroundové
prózy

Egon Bondy vzoru, který svým životem a názory, zastávanými již od konce čtyřicátých let, ostatní inspiruje. Bondyho prozaické texty normalizačního období charakterizuje značná žánrová různorodost. S oblibou volil žánry, které mu umožňovaly vytvářet modelové paraboly současného dění. Deklarací jeho životního postoje je zejména fantaskní antiutopie *Invalidní sourozenci* (smz. 1975; Toronto 1981): obraz groteskně zděgenerované ostrovní civilizace, kterou sice rozděluje existence dvou vzájemně soupeřících mocenských center, avšak propojuje stejné zbožštění konzumu a prázdných životních stereotypů. Bondyho hrdinové ze společenské pasti unikají svou odvahou k odlišnosti, rozhodnutím stát se vědomě outsidersy – jako invalidi se mohou vyhnout standardnímu způsobu života (včetně zaměstnání), což jim otevírá možnost společně autenticky prožívat svou každodenní existenci.

Pseudo-historické evokace Bondy však psal i historické či pseudohistorické evokace (*Mníšek*, smz. 1975; *Šaman*, smz. 1976; *Nový věk*, smz. 1982, vše in 3 × *Egon Bondy*, 1990), prózy, které mají blízko k deníkovým zpovědím či konfesím (*Sklepní práce*, rkp. 1973; Toronto 1988), či prózy ze současnosti. Příznačná je přitom jeho neustálá snaha rámce zvolených žánrů překračovat a narušovat je tvarově i tematicky cizorodými prvky, což odkazuje k autorovým dávným surrealistickým výchoďskům a do jisté míry předznamenává také tendenci k postmoderní poetice. Časté jsou také esejistické pasáže korespondující s jeho bádáním filozofickým.

Díla určená pro vnitřní komunikaci undergroundu Směšování literárních žánrů a druhů, jakož i neelitářské, neliterátské pojetí literatury příslušníky undergroundu oslovovalo, na rozdíl od svého vzoru však více sázeli na autenticitu osobní zpovědi a konkrétnost faktů, jejich životním postojům pak spíše než próza odpovídala – „antipoetická“ – poezie. Pokud však psali texty, které lze označit jako prózy, šlo o díla většinou určená především pro vnitřní komunikaci uvnitř společenství a reflektující situaci individuálního i kolektivního uzavření a vydědění ze společnosti. Typickým příkladem byl *Pravdivý příběh Plastic People* IVANA MARTINA JIROUSE (rkp. 1980–81 a 1985, úplně vydání in *Magorův zápisník*, 1997).

Větší zájem o možnosti prózy projevila teprve mladší generace undergroundu, tvořená autory – opět především básníky – pocházejícími zpravidla z disidentských rodin a sdruženými kolem

2 128
samizdatové Revolver revue, jež pod původním názvem Jednou nohou vznikla v roce 1985. Nejpregnantnějším vyjádřením duchovního klimatu tohoto undergroundového okruhu je konfesní, autobiografický i groteskně alegorický román *Medorek* PETRA PLACÁKA (smz. 1985; 1990). Prózu kombinující osobní inspiraci, ironický náhled a experimentální tvar charakterizuje prolínání reálného světa se snovými pasážemi, které zpochybňují časové i prostorové souřadnice příběhu. Jeho ústřední postavou je nonkonformní mladík, učeň, který v prostředí továrny prožívá silné pocity odcizení a únik ze světa prázdných společenských rituálů, zaběhaných stereotypů a konvenčních lidských vztahů hledá ve fantazii, snění i v rozumářském meditování. Jeho hledání autenticity ovšem zákonitě přitáhne pozornost kádrováků i policie.

V samizdatové Revolver revue vycházely i prózy, které svou poetikou stály mimo underground. To je zejména případ krátké novely TEREZY BOUČKOVÉ *Indiánský běh*, jejíž úryvek zde vyšel v roce 1989 (Bratislava 1991; rozšíř. 1992). Autorka, dcera Pavla Kohouta, tu emotivně, ale i s humorem a kritickou ironií zachytila atmosféru disentu i osudy vlastní rodiny.

AUTENTICITNÍ LITERATURA

Přinejmenším stejný význam jako fabulované próze přikládala literární opozice také textům, které proti oficiální lži stavěly autentická osobní svědectví o totalitní moci, případně čtenářům připomínaly existenci oficiálně neexistujících témat a osobností. Do kontextu krásné literatury tak byly výrazně vtahovány takové žánry, jako jsou paměti, deníky a dopisy, což vedle početných textů psaných například pronásledovanými herci a herečkami, sportovci či politiky znamenalo také zájem o autentické výpovědi literátů.

Kniha JAROSLAVA SEIFERTA *Všecky krásy světa* byla díky specifickému postavení autora nejprve publikována v samizdatu roku 1981, poté v exilových nakladatelstvích (Toronto – Kolín nad Rýnem 1981) a po dílčí úpravě také v pražském Československém spisovateli (1982;

Autoři
z okruhu
Revolver
revue

Petr
Placák

Tereza
Boučková

Handwritten notes:
Kam
všechny
texty
přijít
mohou

Jaroslav
Seifert

preprac. 1992). Typově jde o básnické memoáry se silným subjektivizujícím akcentem. Čtenáři se prezentuje sám proces podávání svědectví o osobní historii, ale zároveň také o historii velké, která se odehrála na jejím pozadí. K ústředním motivům, ke kterým se vypravěč stále vrací, patří jeho matka, přátelé a tvůrci z dob mládí a meziválečné avantgardy a také Praha, která tu má postavení města, se kterým se básník (stejně jako ve svých posledních sbírkách) cítí bytostně spjat a které je mu současně křížovatkou dějinných událostí i místem intimních zákoutí. Navracejícím se motivem je i téma vlastní nemoci a blížící se smrti.

Literární kritik a historik VÁCLAV ČERNÝ je autorem nejrozsáhlejších memoárů české literatury druhé poloviny 20. století. Svě *Paměti* začal psát v šedesátých letech a měl je rozplánované do čtyř částí, v definitivním znění ale byly vydány ve třech knihách (*Paměti I–III*, 1992–94). Černý interpretuje dějiny a dějinné události v koncepci svého politického a osobitého kulturního přesvědčení, ovlivněného především myšlením T. G. Masaryka. Přísné soudy, přecházející v některých případech až do podoby osobního vyřizování účtů, a detailní rozkrývání osobních vazeb se tu mísí s kresbou složitých vztahů, jež vedly nebo měly vést k významným politickým či kulturním událostem mezi lety 1921–72.

Křesťansky orientovaný spisovatel a literární kritik BEDŘICH FUČÍK si ve svých vzpomínkách, které se zprvu jmenovaly *Sedmero zastavení* (smz. 1979; Mnichov 1981), poté *Osmero zastavení* (smz. 1982) a v definitivní verzi *Čtrnáctero zastavení* (smz. 1985; 1992), zvolil esejistickou formu. Fučík tu představil osobně zaujaté portréty literárních a výtvarných umělců, s nimiž se setkal a kteří jej nějakým způsobem přitahovali. Fučíkovo esejistické vyprávění zachycuje mimo jiné vzájemné vztahy a vazby tvůrců: v mnoha případech tak autorovy vzpomínkové evokace konkrétních událostí či osobních příběhů rozbíjejí tradiční obecné povědomí, učebnicová schémata, která jsou spjata s jednotlivými osobnostmi a zakryla například spojitosti mezi Demlem a Nezvalem, Halasem a Zahradníčkem nebo Čepem a Zavadou.

Zcela osobitou podobu literárních pamětí představuje vzpomínková próza *Píseň mládí* JOSEFA HIRŠALA (smz. 1984; Toronto 1986), který si zvolil formu odpovídající jeho vyznání experimentátora a propojil osobní inspiraci s postupy modelové literatury. Krátký text

Václav
ČernýBedřich
FučíkJosef
Hiršal

podávající lakonickou zprávu o svatbě Hiršalových rodičů je zde do široka „rozveden“ významovou sítí poznámek a do nich vložených dalších poznámek, které korespondují s mnohovrstevnatostí vnitřní paměti člověka. K žánru paměti se Hiršal obrátil i knihou *Vínek vzpomínek* (smz. 1987; Purley 1989) zachycující tradičnějším způsobem události let 1937–52 a především trilogií *Let let* (smz. 1987–88; 1993–94; def. 2007), jejíž spoluautorkou je Bohumila Grögerová a která zobrazuje období 1952–68. Text trilogie je vystavěn jako složitě strukturovaná koláž z novinových zpráv, ze záznamů a komentářů, jakož i z básnických textů a jejich fragmentů.

Žánr deníku upoutal pozornost těch, kteří se neztotožňovali s politickým uspořádáním věcí, jako forma zdánlivě nejméně spoutaná literárními a ideologickými konvencemi, otevírající prostor pro intimní i společenskou nonkonformitu. Patřil k nim i překladatel a spisovatel JAN ZÁBRANA, který si deníkové záznamy vedl od roku 1948 až do své smrti v roce 1984 (dvousvazkový výbor *Celý život* vyšel v roce 1992). Tvarově jsou Zábranova záznamy konglomerátem úvah, vzpomínek, postřehů, obžalob, citací, asociací, básní či jen jejich náčrtů. Od souvislejších vzpomínek na osobní prožitky přecházejí k satiricky výsměšným polohám i k hořkým soudům o vlastní situaci. Starší zápisy často mívaly podobu rozsáhlejšího vyprávění určitého, byť miniaturního příběhu, od počátku sedmdesátých let se dějovost z deníku téměř vytrácela, autorova výpověď se stávala fragmentární a lakonickou. „Bezčasí“ doby jejich vzniku tu podtrhuje i to, že Zábrana přestal tyto své záznamy přesně datovat.

IVAN DIVIŠ zveřejnil část svých zápisků poprvé v Mnichově 1972, jako celek, zahrnující záznamy od roku 1960 až do okamžiku vydání, byla kniha *Teorie spolehlivosti* zveřejněna až v roce 1994. Jde o deník od počátku zamýšlený jako konfese: autor počítá se čtenářem jako partnerem a své myšlenky koncipuje jako součást svého literárního díla, jako svědectví o umělci a jeho tvorbě. Nejsoustavněji svůj deník Diviš vedl v emigraci, kdy vznikly zhruba tři čtvrtiny výsledného textu a kdy se také jeho původní záměr pod tlakem situace poněkud proměnil, neboť autor inklinoval k mnohem osobnějším výpovědím.

Deníkový princip, aktuální reflexe právě probíhajících událostí, charakterizoval i značnou část prozaické tvorby LUDVÍKA VACULÍKA. Byl obsažen v pravidelně psaných fejetonech, v nichž se Vaculík

Jan
ZábranaIvan
Diviš

Ludvík
Vaculík

vslovoval k situaci vlastní i situaci celého disentu (soubory *Jaro je tady*, smz. 1987; Kolín nad Rýnem 1988; *Srpnový rok*, smz. 1989; 1990). Specifickým případem literárního deníku, který byl od počátku pojat jako narativní umělecké dílo, je pak Vaculíkův *Český snář* (smz. 1981; Toronto 1983). Jde o román využívající deníkovou formu a koncipovaný jako obraz autorova života mezi 22. lednem 1979 a 2. únorem 1980. V prvním plánu pracuje s reálnými postavami, vykresluje autorovu každodennost (včetně snů), jeho vztahy s rodinnými příslušníky a partnerkami, s přáteli a známými. V druhém plánu si ovšem autor s autenticitou této dokumentární vrstvy více či méně zjevně pohrává, jednotlivé situace domýšlí a fabulačně a narativně rozpracovává dle svého záměru. Klíčovým gestem této prózy je snaha porozumět pohnutkám, osudům a snům vlastním i těch druhých. Prostřednictvím psaní a právě vznikajícího textu tak deníkový subjekt bojuje o svou vnitřní svobodu: reflektuje situace, které mu přináší čas, a ve sporu s obecně přijatými pseudopravdami hledá pravdu svoji.

Pavel
Kohout

Autobiografický základ má také próza *Kde je zakopán pes* PAVLA KOHOUTA (Kolín nad Rýnem 1987), pojatá jako „memoárromán“ na pomezí deníku a pamětí, který kombinuje autorskou autostylizaci s autenticitou faktů i pocitů. Kohout se zde s důrazem na vlastní osobní podíl věnuje především popisu vzniku literárního, kulturního a politického disentu, zrodu Charty 77 a konfliktů disentu s policejní mocí.

Václav
Havel

Do okruhu autentické literatury lze zařadit i korespondenci, zejména *Dopisy Otze VÁCLAVA HAVLA* (smz. 1983; Toronto 1985), které k vydání připravil kritik a editor Jan Lopatka, jeden z nejvýraznějších zastánců autenticitní tvorby. V souboru soustředil sto čtrnáct dopisů, které Havel napsal z vězení své ženě mezi 4. červnem 1979 a 4. zářím 1982. Výsledná kniha je přitom příkladem postupné proměny osobního ve veřejné. Nasměrování dopisů konkrétnímu adresátovi sice autorovi dávalo k dispozici škálu působivých rétorických nástrojů, závěrečné dopisy však již nejsou psány v žánru soukromého dopisu, ale jako eseje uvažující o podstatě lidství, o povaze moci a také o místě člověka v dějinách jako řádu nadosobního dění.

PRÓZA VE SLUŽBĚ SOCIALISMU

Ve sféře oficiálně publikované prózy nástup normalizace přinesl razantní přerušování dosavadní kontinuity. Normalizační představy o „správné“ literatuře navazovaly na normy čtyřicátých a padesátých let, v praxi však nenabývaly podoby závazné poetiky, jako spíše marné snahy obnovit to, co tu bylo před „krizovými“ šedesátými lety. Skepse a deziluze měla být opět vystřídána optimismem a vírou v nevyhnutelnost společenského pokroku, který měl garantovat reálný socialismus. Hranice publikovatelnosti jednotlivých próz byla dána všeobecně přijatou tabuizací určitých témat a myšlenek, přičemž jejich nepřekračování bylo u naprosté většiny prozaiků, kteří publikovat chtěli, udržováno nikoli zákazy, ale mechanismem autocenzury, který prostupoval celou společnost, nakladatelskou činnost i vlastní tvorbu.

Prozaici, kteří se – ať již z osobního přesvědčení, kariérismu či strachu – k normalizaci výslovně přihlásili a snažili se psát způsobem, který by byl v intencích názorů vládnoucího „zdravého jádra“ komunistické strany, nebyli početní. Ve spolupráci s dogmatickou marxistickou kritikou na sebe brali úkol stvořit prostřednictvím svých próz harmonický obraz společenského vývoje, pozitivně vrcholícího ve šťastné přítomnosti.

Je přitom charakteristické, že politicky nejvyhraněnější obhajoby socialistického zřízení, respektive pounorového a posrpnového směřování společnosti, nebyly neseny ani tak pozitivním patosem, jako spíše snahou zkompromitovat nepřátele. Dokladem může být jedna z prvních angažovaných próz, román *Stín katedrály* (1972), v němž se jeho autor, JOSEF JELEN, bývalý kněz a spirituální básník, v letech 1949–52 dokonce vězněný, rozhodl dehonestovat katolickou církev. Vykreslil ji jako sdružení kněží a církevních hodnostářů, kteří sice veřejně hlásají slovo Boží, v soukromí se ho však nedrží a ženou se za osobním prospěchem a majetkem.

Důležitým úkolem pro angažovanou prózu bylo interpretovat historii tak, aby potvrdzovala „správnost nastoupené cesty“. Normalizace proto přinesla návrat k tematice dělnického hnutí, emblematické „Vítězného února“ či k oslavám kolektivizace vesnice.

Meze
publiko-
vatelnosti
normalizačních
próz

První
angažované
prózy

Žádaná
a oceňovaná
tematika

Klíčovým – ovšem také traumatickým – tématem se stala „krizová“ šedesátá léta a zejména rok 1968. Normalizační moc nastolená okupací měla být potvrzena a legitimizována tím, že tzv. pražské jaro bude zpodobeno jako kontrarevoluce, při níž šlo o rozhodující střet mezi poctivými občany a škůdci. Reprezentativním příkladem takového výchto próz (vznikajících ve dvou vlnách, na začátku normalizace a opět po Chartě 77) je antisemitsky zabarvený politický pamflet *Vabank* (1974). Jeho autor, ALEXEJ PLUDEK, v něm věnoval značnou pozornost diskreditaci opozičních spisovatelů jako hlavních představitelů protirežimních akcí: v postavách jeho prózy lze snadno identifikovat reálné osoby literárního života šedesátých let, které se v sedmdesátých letech pohybovaly v disentu či exilu. Stejný úkol měla také próza *Hrdelní pře* (1978), kterou JIŘÍ PROCHÁZKA napsal v souvislosti se svou prací na televizním detektivním seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Téma roku 1968 a politických rehabilitací zde spojil s vyšetřováním tzv. Babického (zde Plánického) případu z počátku padesátých let.

Nešlo jen o jednotlivé mezníky, ale o širší problém „správného“ výkladu minulosti. Otázka historické paměti se tak pro autory legitimizující normalizaci stala stejně významnou jako pro spisovatele v disentu. Velmi početná, umělecky však zanedbatelná byla proto například produkce prozaických kronik rekapitulujících na osudech rodů či jednotlivců proměnu společnosti k lepšímu. K zajímavějším realizacím tohoto žánru patří například román *Šibík 505* JOSEFA FRAISE (1979). Autor, jenž znal havířskou profesi z vlastní zkušenosti, v této próze zprostředkoval proměny severní Moravy od třicátých let do přítomnosti a současně oslavil manuální práci jako jednu z mála trvalých a smysluplných hodnot v lidském životě.

Dobová kritika vyzdvihovala také román KARLA MISAŘE *Periferie* (1977), jejímž hrdinou je příslušník „nové proletářské inteligence“, který se na základě „třídního instinktu“ dokáže vždy, i ve složitých padesátých a šedesátých letech, správně orientovat.

Pokud se mezi hrdiny normalizačních románů vedle křivených dělníků, horníků či zemědělců objevovali i intelektuálové, pak zpravidla v dílech, která využívala formy životní rekapitulace – obdobně jako samizdatová próza. Místo palčivé sebereflexe a historické skepse ovšem tyto životní bilance směřovaly k potvrzení pozitiv přítomnosti.

Specifickým způsobem přitakání se stala kresba postav, kterým bylo komunistickým režimem v padesátých letech ublíženo, kteří se však přesto necítili jako oběti a rozhodli se plně pracovat pro socialismus. Téma hrdinů, které přečkané ústrky zocelily tak, že „z boje o věc socialismu“ vyšli ještě silnější a oddanější ideálu, bylo nepochybně legalizováno faktem, že v čele komunistické strany i státu stál Gustáv Husák, jenž byl v padesátých letech z politických důvodů vězněn. K prózám s touto tematikou patří například román JAROMÍRY KOLÁROVÉ *Můj chlapec a já* (1974), dialog mezi matkou a synem, výchovný rozhovor, jenž má nejen synovi, ale i všem mladým objasnit, proč se starší generace tak angažovala pro socialismus.

Jako vzorová socialistickorealisticá vývojová próza, „román desetiletí“, byl dobovou oficiální kritikou hodnocen román ZDEŇKA PLUHAŘE *V šest večer v Astorii* (1982). Jeho hlavním hrdinou je učitel, který se rozhodl „bdít“ nad svými žáky. Sedm paralelně sledovaných životů umožnilo autorovi ilustrovat rozmanité lidské postoje a jednání od války do sklonku šedesátých let. Pozitivní postava učitele do příběhu vnáší didaktické prvky: v okamžicích, kdy jednotliví žáci chybují, učitel prezentuje „správné“ řešení krizové životní situace, vždy korespondující s normalizační představou o tom, jak by se měl dobrý občan v danou chvíli zachovat. Pro dobu vzniku bylo přitom charakteristické, že rozložení postav a postojů již nepracovalo s třídní předurčeností postav a lidí tak, jako tomu bylo v prózách padesátých let. Součástí normalizační doktríny totiž bylo poznání, že každý může „politicky selhat“ a naopak, lidé, dříve pro svůj původ považovaní za podezřelé potenciální nepřátele, mohou „pochopit“ a podílet se na fungování socialistické společnosti.

Kvantitativně velmi produktivní byla próza s venkovskou tematikou. Bylo to dáno tím, že vesnice sejevila jako prostor, v němž socialismus uspěl. Zatímco v továrnách a na stavbách zůstávala práce i v nové společnosti v podstatě stejná, přerod staré, majetkově rozvrstvené vesnice sedláků a chalupníků v sociálně homogenní vesnici zaměstnanců zemědělských družstev a státních statků byl zřetelný a byl spjat i s celkovou proměnou životního stylu a s růstem životní úrovně.

Na počátku sedmdesátých let byl za vzor venkovské prózy vyzdvihován humoristický román *Svatý Michal* (1971), jehož autorem byl

Zdeněk
PluhařAngažovaná
próza
s venkovskou
tematikou

Jan Kozák spoluzakladatel a první předseda normalizačního spisovatelského svazu JAN KOZÁK. Děj románu, nepokrytě inspirovaného Chevalierovými Zvonokosy, se odehrává v roce 1960 na úrodném východním Slovensku a vypráví o vesnici, která si užívá prosperity zemědělského družstva řízeného šikovným předsedou, bývalým sedlákem Michalem, který pochopil výhody kolektivního hospodaření. Se čtenářským ohlasem se setkala humoristická, v dialektu napsaná novela JAROSLAVA MATĚJKY *Náš dědek Josef* (1973), odehrávající se v jihomoravské vinařské obci v období kolektivizace. Volný sled epizod vykresluje ústřední postavu jako nositele lidové moudrosti a ztělesnění schopnosti užívat darů života, přičemž politické události tu vytvářejí samozřejmé pozadí každodennosti. Próza čtenáře nabádá, aby velké dějiny a s nimi spojené společenské změny chápal jako důsledek přirozeného vývoje světa k lepšímu: „Přečkal sem cisaře, Masaryka, Hitléra. Belí všelijací páni nahoře, a mosel přijít stolař, abech dostal penzi.“

Jan Kustrhun Venkovské prózy JANA KOSTRHUNA překračovaly stylistický průměr proplétáním různých časových vrstev, střídáním epických a reflexivních pasáží a kombinací lyrického, tragického a groteskního vyprávěčského úhlu. Ideově přitom představovaly černobílé odmítnutí těch, kteří chtějí oživit nesocialistickou minulost. V románu *Černé ovce* (1974), který lze číst jako nepříznanou polemiku s Vaculíkovou Sekyrou, se po letech odloučení nesnadno sblíží syn, úspěšný předseda JZD, a jeho otec, který se kdysi souhrou okolností ocitl v táboře nepřátel a ze zakletí „osudového hříchu“ jej vysvobozuje teprve rodinná vazba. V následujících *Pytlácích* (1977) ovšem již ke smíření syna i otce dojít nemůže, protože otec nejenom kdysi zapaloval družstevní stohy, ale také emigroval na Západ, což je podle autora přečin vedoucí nevyhnutelně k mravnímu rozvratu. Navracejícího se emigranta tak odmítnou nejen příslušníci jeho rodiny, ale celá vesnická komunita.

Venkov jako místo přirozeného vepětí s rodnou zemí K často využívaným přednostem venkovského tématu patřilo rovněž to, že namísto odcizení uprostřed moderního zvěcnělého světa mohlo nabídnout obrazy harmonické integrace člověka do „přirozeného“ pracovního a přírodního prostoru, v němž jsou lidský život a práce bezprostředně svázány s rodnou zemí. Prózou, v níž se návrat do rodného kraje hrdinovi stal východiskem z životní krize, byl *Doktor Meluzin* BOHUMILA ŘÍHY (1973).

POKUS O KOMPROMIS

Atmosféra počátku sedmdesátých let otevírala prostor pro mimořádně kladnou recepci povídkových sbírek OTY PAVLA. Ten byl doposud znám jen jako sportovní novinář a reportér a jeho vzpomínkové prózy s rodinnou tematikou zapůsobily v kontextu oklešťované české prózy jako překvapivý literární objev. Dvojice povídkových sbírek *Smrt krásných srnců* (1971) a *Jak jsem potkal ryby* (1974) rychle a oprávněně získala značnou přízeň kritiky i popularitu u čtenářů, kteří si jinak těžko zvykali na literární úhor.

Pozadí Pavlovy tvorby utvářela jeho psychická nemoc, která jej v opozici vůči neutěšené přítomnosti přivedla k návratům do dětství, ke vzpomínkám na rodiče, příbuzné a známé. Těžiště Pavlových povídek leží v evokaci autorových dětských i pozdějších setkání s lidmi, přírodou, řekou Berounkou a také rybami. Mezi autorovi drahými postavami přitom dominuje zejména jeho svérázný a charismatický tatínek: snivec, fanfarón, bonviván a lehkovážný dobrodruh, milující otec i manžel a hlavně nezdolný člověk, jenž neuhne před žádným nebezpečím či bezprávím. Jako temný kontrast tu pak vystupuje připomínka hrůz války, okupace a transportů odvázejících Židy do koncentračních táborů, včetně autora otce a bratrů. Pavlovy nostalgické i tragikomické příběhy balancují na hraně mezi harmonií a dramatičností, mezi prožitkem krásy a smutkem z jejího ubývání. Jsou vyprávěny průzračným jazykem, využívajícím spisovně i obecně češtiny, s citem pro dějový spád, vtip a pointu.

Záměr vytěsnit z literatury všechny autory a díla, která nebyla v souladu s nově nastoleným politickým kurzem, byl doprovázen snahou normalizátorů získat na svou stranu – nebo alespoň tolerovat – některé významné autory předchozího desetiletí a vydáním jejich knih podpořit tvrzení, že ti nejlepší v literatuře přece jenom zůstali a mohou nadále svobodně tvořit. Ve skutečnosti ovšem tyto autoři museli přistoupit na řadu tematických a tvarových omezení.

V české próze poloviny sedmdesátých let šlo zejména o tři silné literární osobnosti: Ladislava Fukse, Vladimíra Párala a Bohumila Hrabala.

Ota
Pavel

Tematická
a tvarová
omezení
neslužebných
děl významných
autorů

o. / 1974

Ladislav
Fuks

LADISLAV FUKS v předchozím desetiletí proslul především jako autor osobitě, až bizarně stylizovaných próz s židovským tématem a existenciálním podtextem. Na normalizační tlaky pak reagoval několika – v podstatě velmi rozporuplnými – způsoby.

Prvním byla snaha vyslovit své osobní téma, ovšem způsobem, který nenarazí, což prakticky znamenalo posunout vyprávění do neurčitěho časoprostoru a vyhnout se bezprostředním aktuálním asociacím. Syžetovou oporu pro svou výpověď přitom Fuks nadále hledal v populárních žánrech. V próze *Příběh kriminálního rady* (1971) se opřel o žánr detektivky a napsal psychologickou, až psychoanalytickou prózu o traumatizujícím vztahu syna a otce, román *Myši Natálie Mooshabrové* (1970) pracuje s prvky pohádky a hororu. Modelovým textem, využívajícím prvky sci-fi, je *Oslovení z tmy* z roku 1972. Přináší složitě dešifrovatelnou alegorickou kontemplaci o permanentním utrpení v lidských dějinách, o lidském údělu, víře a pokušení obětovat morální čistotu za příslib bezstarostného života. Druhou cestou, jíž se Fuks vyrovnával s normalizačními tlaky, byl únik do sféry čistě zábavných prozaických forem, ať již šlo o zápletkovou humoristickou grotesku odehrávající se v předvečer první světové války (*Nebožtíci na bále*, 1972) nebo běžnou detektivku (*Mrtvý v podchodu*, 1976, s OLDŘICHEM KOSKEM).

V několika prózách se však Fuks také pokusil vyjít vstříc volání po angažované próze a svou poetiku propůjčil ideově vyhovujícím tématům. Výsledkem jsou texty vnitřně zcela bezradné, jež v konfrontaci s ostatním autorovým dílem mohou působit i jako bezděčná parodie a groteska. Prvním z těchto pokusů byl román *Návrat z žitného pole* (1974), příběh studenta, který po únoru 1948 zvažuje a posléze odmítá emigraci. Pro prózy *Pasáček z doliny* (1977) a *Kříšťalový pantoflíček* (1978) si pak zvolil svého oblíbeného chlapeckého hrdinu, jímž je v případě druhého díla mladý Julius Fučík.

Odvahu alespoň zčásti se vrátit nejen k tajemnému a psychologicky působivému stylu svých nejlepších děl, ale i k jejich tematice našel Fuks teprve v románu *Obraz Martina Blaskowitze* (1980), jehož osou je česko-německé téma. Svou osobitost však plně našel až v románu *Vévodkyně a kuchařka* (1983), v mnohvrstevnaté historické evokaci Vídně konce devatenáctého století a zanikajícího světa aristokracie, jemuž chce titulní hrdinka, vévodkyně Sophie, vystavět muzeum.

Mnohasetstránkový román, v němž se „téměř nic nestane“, tematizuje rozpor mezi zdáním a skutečností, vyjádřený i protikladem mezi obsáhlostí popisu a vytrácejícím se vnitřním smyslem, mezi rozměrem eposu, který promluva má, a faktickou tragikomičností popisovaných skutečností, v nichž smrt těsně sousedí se směšností. Atmosféra konce pak dodává na naléhavosti motivům hledání existenciálních jistot, jež jsou spjaty s postavou titulní hrdinky.

V případě VLADIMÍRA PÁRALA se nástup normalizace časově setkal s latentní tvůrčí krizí autora, která přímo vyrůstala z jeho skeptického vidění světa jako mechanismu ovládaného stereotypy a nudou každodennosti, nad nimiž nemůže zvítězit žádná vzpoura a revoluce. Tato idea, spjatá i s literární metodou, pro niž bylo typické opakování celých jazykových a situačních bloků, nabyla vyhraněné podoby v panoramatickém románu *Milenci a vrazi* (1969), který za normalizace patřil k tabuizovaným, neboť při kresbě života současníků, ale i celých lidských dějin vyjadřoval totální skepsi. Chuť psát dál, tendence k opakování metody a stejných syžetových vzorců i vědomí, že není možné se stejným úspěchem opakovat již napsané, Párala přivedlo ke snaze překonat sama sebe. Začal hledat postavy, jež by nad každodenností vítězily a byly schopné se naplno realizovat v práci i v soukromí. Potlačil při tom prvky literárního experimentu, které jeho prózám v prvním období dominovaly, a začal dávat větší prostor prvkům populární četby.

Ty zcela určily román *Profesionální žena* (1971), autorem pojatý jako ironická parodie na příběhy o nezdolných hrdinkách, postupovaly však i jeho další prózy, včetně nejzdařilejšího románu z tohoto období *Mladý muž a bílá velryba* (1973). Páral jimi získal velkou čtenářskou oblibu a stal se nejen nejčtenějším, ale také – s Bohumilem Hrabalem – nejčastěji dramatizovaným českým prozaikem sedmdesátých let. V románu *Muka obraznosti* (1980) se pak pokusil rozpor mezi lidskou touhou po autenticitě a ubíjející každodenností reinterpretovat nikoli jako objektivní vlastnost světa, ale jako osobní, čistě subjektivní problém autobiografické postavy. Tím de facto prohlásil svůj ústřední literární problém za vyřešený a zcela se oddal postupům populární literatury, žánru sci-fi, jehož prostřednictvím modeloval problematiku milostných vztahů (*Pokušení A–ZZ*, 1982; *Romeo a Julie 2300*, 1982; *Země žen*, 1987) i téma ekologické (*Válka s mnohoživětem*, 1983).

Vladimír
Páral

BOHUMIL HRABAL

Různé podoby
Hrabalovy
tvorby

BOHUMIL HRABAL se nastupujícímu normalizačnímu režimu jevil jako autor zcela nepřijatelný. Nucené publikační odmlčení na počátku sedmdesátých let ovšem pro něj znamenalo umělecky plodné období, v němž do jeho tvorby natrvalo vstoupily motivy návratu a vzpomínky spjaté s potřebou „zachytit čas“. Experimentální prvky jeho poetiky přitom ustoupily vytříbenému vypravěčskému stylu, jenž jeho tvorbu otevřel širšímu okruhu adresátů.

Autorovu životní bilanci započala próza *Postřižiny* (rkp. 1970; smz. 1974; 1976), v níž se poprvé vrátil do Nymburka jako města svého dětství. Nechal se inspirovat postavou své maminky a jejíma očima vyprávěl o počátku dvacátých let, o jejím dětství a životě v nymburském pivovaře. Živelnost vypravěčky, která se – zpravidla spolu s nespoutatelným strýcem Pepinem – spontánně vrhá do každé, byť sebezabídnější aktivity, přitom kontrastuje s poklidnou pedanterií jejího milovaného manžela. Próza evokuje poklid dávných dob, do nichž však postupně vpadá dynamické dvacáté století, doba převratných změn a nové techniky. Volným pokračováním nymburských reminiscencí, tentokrát vyprávěných chlapeckým vypravěčem, je próza *Městečko, kde se zastavil čas* (smz. 1974; Innsbruck 1978). Druhým vzpomínkovým okruhem, do něhož se Hrabal vracel, byla léta padesátá, kdy se svébytným výtvarníkem Vladimírem Boudníkem a s Egonem Bondym hledali alternativní způsob bytí i nové cesty umění (*Něžný barbar*, smz. 1974; s tit. *Něžní barbaři*, Kolín nad Rýnem 1981).

Prózu *Obsluhoval jsem anglického krále* Hrabal napsal v roce 1971 (Kolín nad Rýnem 1980; Jazzpetit 1982; in *Tři novely*, 1989). Utváří ji sled navazujících textů, stylizovaných jako hospodské vzpomínání číšníka s mluvčím jménem Jan Dítě. Individuální příběh hrdiny, který se celý život bez skrupulí hnal za hmotným úspěchem, aby pak v okamžiku, kdy ztratí téměř vše, objevil pravý smysl lidské existence, je tu autorovi součástí i protipólem panoramatu dějinných událostí od první republiky do nedávné přítomnosti. Historie je zde přitom zachycena způsobem, který balancuje na pomezí mezi

českými národními stereotypy a jejich popřením. Zejména způsob, jakým autor vykresluje válku a okupaci, českého čtenáře vtahuje do sémantické pasti: nutí jej uvědomit si rozpor mezi svými sympatiemi k hrdinovi a překvapivostí rozhodnutí a činů, k nimž tuto postavu přivedou láska a sobectví.

Přirozenou součástí Hrabalovy tvůrčí metody bylo nejrůznější variování, střihání a kombinování, kolážování textových fragmentů, jakož i domyšlení rozmanitých konců. Naplno se to projevilo v textu *Příliš hlučná samota* (smz. 1977, Kolín nad Rýnem 1980), kterému dal řadu podob, od lyricko-básnické přes prozaicko-narativní i dramatickou. Jejich odlišnost respektovali i vydavatelé devátého svazku Hrabalových Sebraných spisů (1994), a proto tuto prózu otiskli ve třech variantách. V centru Příliš hlučné samoty stojí postava hrabalovského pábitelce, baliče starého papíru Haňtí. Ústředním tématem prózy je pak setkávání a postupování nízkého a vysokého, jednota všeho – od hoven až po krásu a lásku, respektive po učení filozofů a božských myslitelů. Vypravěčova zpověď je stylizována jako výrazně rytmizovaný a vznosnou češtinou podaný monolog člověka, který se pohybuje v bahně stok, nicméně je knihami, které lidé vyhazují, „proti své vůli vzdělán“ a dospívá až k meditacím o smyslu lidské existence a chodu světa. Vypravěč je s „humusem“ života natolik spjat, že v okamžiku, kdy jeho životní styl má ustoupit moderní čistotě, hygieně a duševní sterilitě, spáchá sebevraždu.

Hrabalovo veřejné „pokání“, otištěné v roce 1975 v kulturním týdeníku *Tvorba*, jeho publikační zákaz zrušilo a učinilo z něj i v oficiální literatuře autora reprezentativního, hojně čteného, oslavovaného, dramatinovaného i zfilmovávaného, jemuž bylo tolerováno i to, že své prózy, respektive jejich odlišné textové varianty, zveřejňoval také v samizdatu a exilu.

Skutečnost, že Hrabal byl schopen koexistovat víceméně současně ve všech třech větvích české literatury, byla dána i jeho výše zmíněným sklonem k variování textů. Umožňoval mu totiž vytvářet varianty, které byly oproštěny od „nevhodných“ motivů a kontextů. Příliš hlučnou samotu tak Hrabal pro oficiální vydání zkombinoval do jednoho celku s Něžným barbaram (*Kluby poezie*, 1981), přičemž v obou textech provedl řadu drobných i větších změn, například sebevražda se tu nově stala pouze snem, z něhož se hrdina včas

Hrabalův vstup
do oficiálního
publikačního
prostoru

probudí. Z prózy *Městečko*, kde se zastavil čas pak vznikl povídkový soubor *Krasosmutnění* (1979): autor se v něm omezil na „neproblematickou“ dobu před vypuknutím války, vynechal některé motivy a jména, oslabil vulgarismy a několik pasáží také připsal. Poslední kapitola *Městečka* (o konci Pepinova života v domově důchodců) jej navíc inspirovala k samostatné knize *Harlekýnovy miliony* (1981), k životnímu ohlednutí, jehož hrdinkou a vypravěčkou je opět autorova matka. V roce 1982 Hrabal navíc Postřižiny, *Krasosmutnění* a *Harlekýnovy miliony* scelil v triptych nazvaný *Městečko u vody*.

Prozaickou knihou, jež vyšla pouze oficiálně, byl cyklus *Slavnosti sněženek* (1978), složený z žánrových portrétů svérázných figurek z chatové osady Kersko, v níž autor trávil od počátku sedmdesátých let stále více času. Normalizační variantu Hrabalova bilančního „výprodeje“, upomínající na jeho podobný pokus z konce šedesátých let (*Domácí úkoly*, nedistribučováno 1970), představují dva svazky *Domácí úkoly z pilnosti* (1982) a *Život bez smokingu* (1986).

Hrabalova ochota ustupovat skončila u pozoruhodné autobiografické trilogie *Svatby v domě* (smz. 1987; Toronto 1987), *Vita nuova* (smz. 1987; Torontó 1987) a *Proluky* (smz. 1986; souběžně Kolín nad Rýnem, Toronto, Purley 1986). Před úpravami dal tentokrát Hrabal přednost vydání v samizdatu a exilovém nakladatelství. Opět zde využil odstup, který mu dával ženský pohled na realitu, a svůj život zachytil očima vlastní manželky, řečené Pipsi. Textům je společná nadsázka a ironie, s níž jsou události z autorova života (od poloviny padesátých let do začátku let sedmdesátých) zprostředkovány.

Naplno svůj vztah k režimu Hrabal vyjádřil *Kouzelnou flétnou* (1990), textem z pomezí beletrie a publicistiky, reagujícím na tzv. Palachův týden v lednu 1989, který koloval v četných opisech již na jaře 1989. „Dopisy Dubence“, série fiktivních listů americké bohemistce April Giffordové, vyvolaných soudobým děním v české společnosti, vyšly ve svazcích *Listopadový uragán* (1990), *Ponorné říčky* (1990), *Růžový kavalír* (1991) a *Aurora na mělčině* (1992).

HLEDÁNÍ VÝPOVEDI V SOUŘADNICÍCH POVOLENÉHO

Hlavní masu oficiální literární produkce sedmdesátých let tvořily prózy, které se v rámci hranic možného pokoušely pojmenovat aktuální přítomnost. Tato produkce přitom byla vnitřně velmi diferencovaná, a to nejen tematicky a tvarově, ale i pokud jde o vztah k režimu, o míru loajality, nebo naopak kritičnosti. Základním trendem byla snaha vyjádřit v mezích možného zkušenost a myšlenkový svět člověka žijícího v reálném socialismu.

Jednu z výrazných linií dobové literární produkce utvářely prózy věnované problematice práce. Schematičnost budovatelských románů tak, jak ji autoři i čtenáři znali z padesátých let, měla být ovšem překonána snahou o věrohodnější kresbu pracovního prostředí a psychologie postav, včetně jejich osobního a milostného života. Tento úkol se pokusila naplnit kritikou adorovaná DANIELLE DUŠKOVÁ v románu o továrně na automobilové součástky *Kolečkárna* (1977); příkladem o něco poučenějšího návratu k tematice práce pak může být soubor tří kratších próz JIŘÍHO MARKA *Noční jízda* (1972).

Vítány byly ale i jiné přístupy. JOSEF FRAIS propojil osobní znalost hornického prostředí s vančurovsky stylizovaným jazykem (*Muži z podzemního kontinentu*, 1978). JAN KOZÁK se v románu *Adam a Eva* (1982) zase inspiroval postupy populární literatury: vyprávění o vynikajícím sadaři a o jeho lásce k ženě i k mytickému kraji pod Řípem pojal jako důkaz toho, že přes všechny osobní a společenské potíže k dokonalé harmonii muže a ženy, člověka, krajiny a práce může dojít jen v socialistické společnosti.

Čtenářsky přitažlivá a kvantitativně produktivní se ukázala být zejména inspirace celosvětovým zájmem o žánr profesního románu tak, jak ho prezentovaly bestsellery britského spisovatele Arthura Haileya. Jejich přímý vliv lze pozorovat například v románech oslavujících zápas lidí s živelnými pohromami (MIROSLAV RAFAJ: *Slaný sníh*, 1976; PETR PAVLÍK: *Vichřice*, 1981). V průběhu dvacetiletí přitom zájem o manuální profese zřetelně ustupoval snaze mapovat atraktivnější prostředí, ať již šlo o uměleckou agenturu (ROMAN RÁŽ: *Prodáváč humoru*, 1979), spořitelnu (KAREL PRÁČNÍK: *Dům uprostřed*

Prózy
s tematikou
práce

Profesní
román

Hrabalovi
epigoni

/ samizdatovém
a exilovém
okruhu

města, 1984), advokátní kancelář (PETR RITTER – ZDENĚK ŠTASTNÝ: *Advokát ex offio*, 1986) nebo o velmi frekventované téma školy. To s úspěchem zpracovali například ZDENĚK ŠMÍD (*Babinec*, 1988) či JANA ČERVENKOVÁ, jejíž *Semestr života* (1981) svou kritičností vůči škole a nivelizované a netolerantní maloměstské komunitě zčásti překročil dobové limity. Velmi populární bylo rovněž téma lékařské, z něhož čerpala například VALJA STÝBLOVÁ (*Skalpel, prosím*, 1981) nebo také ZDENA FRÝBOVÁ, autorka čtenářských bestsellerů z oblasti kardiologie (*Připravte operační sál*, 1979) či biochemických ústavů (*Z neznámých důvodů*, 1988). Na sklonku osmdesátých let nacházely hojně adresátů také prózy propojující přiměřenou dávku společenské kritičnosti se sondou do kriminálního prostředí (PAVEL FRÝBORT: *Vekslák*, 1988).

Specifickým fenoménem české prózy sedmdesátých a osmdesátých let byl silný inspirační vliv Bohumila Hrabala a Vladimíra Párala jako dvojice nejvýznamnějších prozaiků, kteří směli publikovat, ale prezentovali i jisté poetické a myšlenkové protipóly.

Příklad Bohumila Hrabala zasáhl zejména povídkovou tvorbu: přinesl množství epigonů píšících krátké prózy o malých podivínech, kteří svým životem oslavují každodennost a za všech okolností si uchovávají svou osobitost. Mezi vydařenější patří sbírky povídek JIŘÍHO KAMENA (*Dědeček na střeše*, 1988) a PETRA KRATOCHVÍLA (*Pošťácká hlava*, 1987).

Naopak ve stopách Vladimíra Párala kráčeli romanopisci, kteří měli na každodennost spíše kritický pohled a společnost vykreslovali skrze „statisticky významné“ jedince. Dobová kritika za Páralovy následovníky považovala zejména tzv. severočeskou školu, tedy autory vydávající v ústeckém Severočeském nakladatelství a zpravidla i tematicky spjaté s tímto krajem. Jako páralovský vliv byl přitom vnímán důraz na dějovost, čtenářskou přitažlivost a sociologický rozměr reality. Příběhy zmíněných autorů stály na aktivních postavách, které naplno prožívají konflikt mezi ambicemi a životní realitou, respektive polaritu práce a osobního milostného či rodinného zázemí. Zanedbatelný nebyl ani vliv jazykový, spojovaný se snahou o zdánlivě věcné a popisné, zároveň však emotivně působivé vyprávění. Příznačně naopak nebyla využita inspirace modelovostí a groteskní bizarností Páralových starších próz.

Nejzřetelnější vliv tato poetika měla na scenáristu JIŘÍHO ŠVEJDU, který se prosadil čtenářsky velmi úspěšným románem *Havárie* (1975), v němž popsal příběh ambiciózního mladíka, který jde za kariérou a penězi tak tvrdě, že se dostává do těžkých pracovních i osobních krizí, a je tak přinucen přehodnotit své dosavadní počínání. Švejdova následující početná produkce – např. *Dva tisíce světelných let*, *Kdybych zemřel* (obě 1978), *Požáry a spáleniště* (1979), *Okna bez mříží* (1983), *Moloch (Hledání rovnováhy)*, 1983; *Konec sezony*, 1985) – však ukázala, že autor své literární ambice spojuje s představou nenáročného populárního čtiva, jež v různých variantách opakuje jediné syžetové schéma vzestupu a pádu a staví i na čtenářské atraktivitě zobrazovaných profesí (architekt, hudebník, spisovatel, scenárista, vedoucí pracovník, hokejista).

Byl-li pro Švejdu hlavním tématem konzum a konformismus postav, VÁCLAV DUŠEK rozšířil tematické spektrum oficiální prózy o svou orientaci na postavy značně nonkonformní. Duškovy prózy líčily osudy mladých lidí, kteří se romanticky bouří proti zaběhnutým životním stereotypům a kteří se – ať již vlastním rozhodnutím a přičiněním, nebo jen souhrou okolností – ocitli na společenské periferii, případně na hranici zákona. Jejich osu utvářela autobiografická postava Tadeáše Falka: revoltujícího hrdiny, jež odmítá stereotypy většinové společnosti a pohybuje se na společenském okraji, nicméně je za všech okolností čestný a přímý. K „falkovské“ tetralogii patří novely líčící hrdinovo hledání místa ve společnosti *Panna nebo orel* (1974) a *Druhý dech* (1975), ale i povídkový soubor *Tuláci* (1978) a próza *Dny pro kočku* (1979), vykreslující svět chlapeckých part pražské periferie padesátých let. Na sklonku normalizace Dušek vydal román *Skleněný golem* (1989) s tematikou dětství a dospívání hrdiny poznamenaného politickým uvězněním otce.

K severočeské škole byla počítána i ALŽBĚTA ŠERBEROVÁ, která debutovala v roce 1970 snově stylizovanou knihou *Dívka a dívka*, v níž proti životnímu stereotypu postavila dobrodružství, jež dvojici mladých žen představuje vzájemný cit. Na problematiku ženských hrdinek, které hledají jiný svět a nacházejí jej zejména v lásce a milostných vztazích, se soustředila i v následujících letech, kdy mimojiné publikovala román o ztracené identitě *Manekýnka* (1974),

Jiří
ŠvejdaVáclav
DušekAlžběta
ŠerberováInspirace
páralovskou
poetikou

psychologické povídky *K mé kávě tvá dýmka* (1976) či prózu *Ptáci na zemi a ryby ve vodách* (1979).

Postupy severočeské školy lze identifikovat v tvorbě řady dalších prozaiků i z jiných regionů, zpravidla ovšem v pokleslém provedení. Zdeněk Zapletal To ovšem neplatí o ZDENĚKU ZAPLETALOVI, který se v druhé polovině osmdesátých let k Páralovi přihlásil románovou skladbou *Půlnoční běžci* (1986). Zapletal zde zvolil sociologizující a kritický pohled: román situovaný do osmi měsíců roku 1984 v osmi paralelně rozvíjených dějových liniích a osmi kapitolách vypráví o každodenním životě obyvatel jednoho regionálního města, respektive panelového domu. Pocit nereflektovaného stereotypního žití je podepřen věcným, zdánlivě suše popisným, ve skutečnosti ovšem ironickým jazykem, který využívá opakování slov, vět i celých vyprávěcích šablon.

Většina próz této páralovské linie byla součástí širší snahy o vyslovení generačního pocitu. Generační konflikt představoval pro autory přitažlivé téma, neboť sice zůstával v rovině soukromých mezilidských vztahů a osobních prožitků, nicméně otevíral mladším prozaikům možnost alespoň nepřímo se vyjádřit ke společenské situaci a více nebo méně zřetelně vyostřit odstup od generace rodičů. V mnoha případech tyto vzpoury končily přitakáním socialistické přítomnosti, nicméně se objevovala i díla vyjadřující odmítnutí kompromisů, pokrytecké loajality a potěmkinovských praktik generace rodičovské, ale také vlastní. Takto vyznívá zejména próza *Areál snů* PETRA HÁJKA z roku 1980 (syna marxistického literárního kritika Jiřího Hájka).

Kritika konzumního, maloměšťáckého vztahu k životu určovala prózu PETRA PROUZY, jenž na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zaujal sbírkou básnivých textů *Holky a hřbitov* (1970). V následujících prózách ovšem modelové prvky ustoupily a Prouza vykresloval převážně hrdiny, které jejich hodnotové a životní poblouzení přivede až ke krizi a katastrofě, pojímané jako okamžik sebepoznání a jako předstupeň pozitivního obratu (*Krámek s kráskami*, 1981). V syžet vlastního přerodu Prouza zpracoval i téma smrti milované ženy a matky svých dětí v autobiografickém románě *Život střídá smrt* (1985).

Největšího čtenářského ohlasu mezi prozaickými pokusy vyjádřit generační zkušenost dosáhla na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let prvotina RADKA JOHNA *Džínový svět* (1980). Živě a srozumitelně napsaný román má de facto podobu „předčasných memoárů“,

jejichž hrdinou je sedmnáctiletý gymnazista, který prožívá své první lásky a ve vzpomínkách se vrací až do dětských let. Prvotní ideály a nadšení mládí jsou tu konfrontovány se světem dospělých: dospívání pod nátlakem rodičů a dalších vychovatelů vede ke ztrátě původní přirozenosti a upřímnosti a k přijímání zdánlivě nezbytných kompromisů, jejichž proklamovanou „rozumnost“ ovšem autor silně zpochybňuje.

Generační příběhy vznikaly také v rámci – jen kvantitativně mohutné – produkce próz s tematikou venkova a jeho sociálních proměn.

V případě JIŘÍHO MEDKA a jeho prózy *Píšťaličky* (1974) nabyla generační zповěď podoby lyrických črt idylicky evokujících sociální a citové dospívání mladého muže a jeho srůstání s krajem východočeských vesnic. Naopak neidylický obraz soudobého valašského venkova přinesl ANTONÍN BAJAJA v románě *Mluvíti stříbro* (1982) a především v rozsáhlé próze *Duely* (1988), sestavené ze dvou významově propojených novel vypovídajících o morální proměně člověka v čase: o rozporu mezi tím, kým se člověk stal, a tím, kým kdysi byl, kým chtěl či mohl být.

Fakt, že hodnotové zázemí v Bajajových prózách představovala také křesťanská víra, poukazuje na to, že v rámci vesnického žánru bylo možné v sedmdesátých a osmdesátých letech publikovat i texty s náboženským pozadím, pokud ovšem nebyly vyhoceny do přímé politické konfrontace. To je případ prozaických meditací a básní, v nichž STANISLAV VODIČKA vyjadřoval svůj prožitek Demlova Tasovska (*Tam, kde usínají motýlové*, 1978; *Planina ticha*, 1983), ale i publikovaných próz VĚROSLAVA MERTLA, jenž během normalizace vydal řadu knih spjatých s jihočeským prostorem a osobitým spirituálně laděným pojetím venkovanství. V povídkových knihách (např. *Nám po tomto putování*, 1970; přeprac. 1974), ale i v rozsáhlejších prózách a románech (např. *Rezavý déšť*, 1981; *Pád jasnovidce*, 1986) se Mertl prezentoval jako lyrický vypravěč navazující na Jana Čepa a jeho pojetí prózy jako duchovního dialogu opírajícího se o křesťanskou víru a mířícího k vyjádření nadčasovosti prožitku lidské existence.

Mezi autory, jejichž pojetí a zobrazení venkova vyrůstalo z křesťanských kořenů, patřila také LUDMILA KLUKANOVÁ, která svými lyrickými prózami z Vysočiny vytvářela mýtus krajiny jako magického prostoru nadaného vlastní pamětí a konfrontovala současnost se

Prózy
s venkovskou
tematikou

Antonín
Bajaja

Spirituálně
laděné
venkovské
prózy

ztraceným mravním řádem někdejšího života. Její novela *Remonta* (1986) je příběhem citového zrání selského chlapce za násilné kolektivizace venkova.

HISTORICKÁ PRÓZA

Nárůst počtu historických próz v sedmdesátých a osmdesátých letech byl zjevný, možnosti tohoto žánru byly ovšem v normalizačním kontextu využívány velmi různorodě. Nejpočetnější byla konvenční próza beletrizující historická fakta, případně se soustřeďující na literární zpracování více či méně zajímavých lidských osudů.

Konvenční
biografická
próza

Hlavním představitelem takového pojetí byl kvantitativně plodný FRANTIŠEK KOŽÍK, který se inspiroval například osudy Zdenky Braunerové (dilogie *Na křídle větrného mlýna*, 1977; *Neklidné babí léto*, 1979), Eduarda Vojana (*Fanfáry pro krále*, 1983) či Miroslava Tyrše (*Věvec vavřínový*, 1987). Biografické prózy však psali například ALENA VRBOVÁ (*V erbu lvice*, 1977, o svatě Zdislavě) nebo JAROSLAV BOČEK (dvoudílný román o Rudolfovi II. *Čas korunního prince*, 1987; *Mládeneček na trůně*, 1995). Typickým příkladem komerčního pojetí historické prózy ze vzdálenější minulosti byla čtenářsky velmi úspěšná tvorba LUDMILY VAŇKOVÉ (*Král železný, král zlatý*, 1977; *První muž království*, 1983), opírající se o postupy ženské četby a vkládající do velké historie „obyčejné“ lidské motivace, zejména milostné a erotické.

Problémový
pohled
na minulost

Polemický, problémový pohled na minulost naopak charakterizují *Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad* VÁCLAVA ERBENA (1974, 1977, 1981). Svým tvarem se z dobové produkce poněkud vymykaly baladické historické příběhy s atmosférou kouzel a tajemství, které psal ARNOŠT VANĚČEK (*Králův houslista*, 1977; *Husitská balada*, 1978; *Pražská zastavenička*, 1982), ale také „dumasovsky“ volně fabulovaná, mystifikační trilogie VLADIMÍRA NEFFA *Královnynemají nohy* (1973), *Prsten Borgiů* (1975) a *Krásná čarodějka* (1980), vracející se do časů alchymistů a velkých dobrodružství. Velmi rafinovanou, výtvarným uměním poučenou vyprávěcí techniku zvolila historička

umění EVA PETROVÁ v próze *Královská paštika* (1982), kterou pojala jako sled šerosvitných barokních obrazů historické Paříže.

Vznikaly však i prózy, které prostřednictvím historické analogie či jinotaje dávaly možnost pojmenovat aktuální tematiku či životní pocit. Jednalo se o díla navazující na umělecké podněty druhé půle šedesátých let, která v opozici k oficiálně proklamovanému optimismu vyjadřovala skepsi a vztah individua a dějin vnímala jako hodnotové napětí či tragický rozpor. Mezi nejvýraznější projevy této linie historické prózy patří tvorba trojice prozaiků, kteří v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let přímo navázali na svou poetiku z předchozího desetiletí a stále znovu si kladli otázku po místě člověka v dějinách i mezi jinými lidmi: Oldřicha Daňka, Jiřího Šotoly a Vladimíra Körnera.

OLDŘICH DANĚK na počátku sedmého desetiletí vydal romány *Král bez přílby* (1971) a *Vražda v Olomouci* (1972), které spolu se starším románem *Král utíká z boje* (1967) utvářejí volnou trilogii o posledních Přemyslovcích a prvním Lucemburkovi na českém trůně. Pro Daňkovo pojetí historie je důležitá neustálá problematizace vztahu mezi pravdou, vírou, zdáním a iluzí, což potvrzují i jeho apokryfické a dialogické povídky (některé z nich mají i formu rozhlasové či televizní hry) ze souboru *Nedávno... Útržky z běhu času* (1985).

Kuře na rožni JIŘÍHO ŠOTOLY (smz. 1974; 1976) je román-dialog: se sebou samým, s lidmi, loutkami, pomyslnou milenkou i s Bohem. Jeho ústřední postavou je potulný loutkář Matěj Kuře, který musí žít v čase (napoleonských válek), kdy se dějiny mění v absurdní, nelidské a šílené divadlo. Jediným východiskem se mu tak stává „dezerce z dějin“, která je však rovněž pádem do osamění. Svět loutek, do něhož se Matěj uchyluje a jehož se stává – sám loutka – součástí, je pojat jako protiváha ke skutečnému světu a v tomto kontrastu se stává smysluplnějším a lidštějším. Šotola tak v naprostém rozporu s oficiálně požadovaným historickým optimismem vyjádřil absurditu světa, v němž vyšší pravdy a cíle uzurpují a ničí život jednotlivce.

Snaha demaskovat mýtus určila román *Svatý na mostě* (1978), historickou grotesku, jejíž protagonista – budoucí svatý – Johánek z Pomuku je pojat jako ztělesnění všech nejhorších vlastností. V próze *Osmnáct Jeruzalémů* (1986) se Šotola inspiroval dětskou křížovou výpravou, jež se tu stává podobenstvím o tragice věčné a marné

Historické
analogie
a alegorie

Jiří
Šotola

cesty za nadějí. Román *Malovaný děti* (1983) je situovaný do období první světové války a je prvním dílem volné trilogie, jejíž další pokračování překročila hranice historické prózy: *Róza Rio* (1986) je zasazena do druhé světové války, *Podzim v zahradní restauraci* (1988) do současnosti.

Svou skeptickou vizi člověka drceného dějinami rozvíjel VLADIMÍR KÖRNER v prózách tvarově určených i tím, že vznikaly zpravidla v těsném sepětí s autorovou prací na filmových nebo televizních scénářích. V jejich popředí zpravidla stály postavy poznamenané válkou nebo jiným traumatickým zážitkem, vnitřně vyprahlé a neschopné navázat plnohodnotný kontakt s jinými lidmi. Dějiny tak do individuálních příběhů vstupují jako temná, osudová, až apokalyptická síla, která dává lidskému životu podobu čehosi zoufale krátkého mezi dvojím nebytím.

Rytířský příběh z období středověku *Údolí včel* (1978), který vznikl podle autorova scénáře ke stejnojmennému filmu Františka Vláčila z roku 1967, vyhrocuje odvěký tragický konflikt mezi snášenlivostí a fanatismem. Kniha *Post bellum 1866* (1986) spojuje dvě novely vracející se k prusko-rakouské válce. Novela *Anděl milosrdenství* (1988) čerpá námět z doby první světové války, próza *Život za podpis* (1989) je zasazena do devatenáctého století a je variací na téma konfidentství. Román *Lékař umírajícího času* (1984, prozaická varianta slovenského televizního seriálu z roku 1983) se volně inspiroval životními osudy slavného lékaře rudolfínské doby a stavovského diplomata Jana Jesenia. Problematice druhé světové války a prvních poválečných týdnů tak, jak je prožívali Češi a Němci v Sudetech, se věnovaly novely *Zánik samoty Berhof* (1973) a *Zrození horského pramene* (1979).

Rozmanitě byly v období normalizace ztvárněny dějiny nedávné. Zajímavější než početná produkce próz, které mytizovaly obraz minulosti jako předstupně socialismu, byly výpovědi, jejichž autoři se k dějinám obraceli bez aprioristických konstrukcí a pokoušeli se spíše pojmenovat atmosféru popisované doby a prostoru.

O mýtus Šumavy, její krajinu a místní legendy se opřel ZDENĚK ŠMÍD v trojici baladických novel *Trojí čas hor* (1981). Anglista RADOSLAV NENADÁL překvapil souborem *Rakvářova dcera a jiné prózy* (1985), jehož vypointované povídky vyprávěly bizarní a tragikomické příběhy odehrávající se v období od okupace až po přítomnost.

Evokovaly atmosféru mizející staré Prahy a jejich hrdiny byli převážně lidé z okraje společnosti.

Osobitou optiku pro vyjádření vlastních prožitků a pro navození atmosféry konce třicátých let a války našla VĚRA SLÁDKOVÁ v trilogii *Malý muž a velká žena* (jako celek 1982), populární z pozdějšího televizního zpracování v seriálu *Vlak dětství a naděje* (f. 1985, rež. Karel Kachyňa). Její příběh se odehrává v Sudetech a protektorátní Moravě od sklonku první republiky do okamžiku osvobození. S groteskní nadsázkou – pracující mimojiné s motivem zdánlivě nesourodého manželství drobného muže a jeho mohutné ženy – vypráví o nezdolných fanfaroních, kteří jsou věrni ideálu obyčejné slušnosti a navzdory okolnostem spoluvytvářejí domov.

Pokusem o výrazně jiné pojetí historické prózy s tématem nedávné minulosti byl projekt, který proponoval ZENO DOSTÁL a jenž měl ve dvanácti samostatných prózách, nazvaných podle znamení zvěrokruhu, zpodobit proměny agrární Moravy od třicátých let dvacátého století. Jeho prvních šest částí cyklu vyšlo ve třech knihách, nazvaných *Býk*, *Beran a Váhy* (1981), *Lev a Štír* (1983) a *Vodnář* (1987), pak ale nakladatelství Mladá fronta od pokračování odstoupilo, neboť koncepce cyklu byla označena za nematerialistickou. Jednotlivé prózy vycházely jinde, ovšem pod jinými názvy. Próza *Střelec* tak vyšla pod titulem *Vrata* (1987) a *Rak* pod titulem *Rekrut* (1989). Poslední tři části neukončeného cyklu vyšly až v následujícím desetiletí: *Labuť* (původně Kozoroh, 1991), *Bliženci* (1992) a *Ryby* (1994). Výhrady, které vedly k rozbití projektu, byly dány skutečností, že Dostál vycházel z vědomí neslučitelnosti lidského života s velkými dějinami a apriorními ideovými konstrukcemi náboženských a státních systémů, prezentovanými i prostřednictvím rozmanitých klíše: počínaje tradičním selstvím přes masarykovskou demokracii, prvorepublikové sokolství, katolictví, nacismus až ke stalinismu. Jednotlivé prózy cyklu postavil na zpřítomnění dobové atmosféry, tvárnosti prostředí a individuálních osudů a téměř naturalistickým důrazu na fyzickou a fyziologickou stránku života.

Věra
Sládková

Zeno
Dostál

POPULÁRNÍ LITERATURA

Ideově vyprázdňené koncepci reálného socialismu sedmdesátých a osmdesátých let odpovídal i větší prostor pro populární literaturu blízko masové kultuře západního typu. Jestliže šedesátá léta znamenala jistou rehabilitaci tohoto typu literatury, nyní již šlo o zřetelně rozvinutý systém, jehož součástí byla nejenom humoristická próza a fejetonistika, ale i žánr detektivní, populární prózy historické, sci-fi a romány pro ženy a dívky. Specifickým rysem české populární literatury této doby ovšem bylo, že se její existence oficiálně stále nepřipouštěla, a proto její jednotlivé projevy byly zpravidla nakladatelstvími i kritiky vtahovány do kontextu „velké“ literatury. V praxi se tak umělecké a populární podoby četby potkávaly, prostupovaly a zaměňovaly, a to často i v díle jednotlivých autorů.

Příznačné to bylo zejména ve sféře obnovujícího se románu pro ženy, jehož autorky byly počítány k hlavnímu proudu, přičemž bylo oceňováno, že jejich příběhy milostných vztahů jsou předmětem širokého čtenářského zájmu. Týkalo se to jak románů VALJI STÝBLOVÉ (*Nenávidím a miluji*, 1969; *Nevěra*, 1984), tak próz JAROMÍRY KOLÁROVÉ (*Chtěla bych ten strom*, 1984; *Naděje má hluboké dno*, 1986).

Pokusy oživit v počátcích normalizace podoby a kritéria budovatelské kultury padesátých let vedly k tomu, že si u všech „lehčích“ žánrů konkurovaly dvě podoby: jedna svou výraznou ideologizací připomínala socialistickorealisticke varianty populárních žánrů z období stalinismu, druhá plynule navazovala na vývoj příslušného žánru v průběhu šedesátých let a nabízela naopak nejen čtenářům, ale i spisovatelům příležitost k úniku od ideologických schémat a norem.

V oblasti humoristické beletrie se tak v sedmdesátých letech znovu profiloval angažovaný humoristický román, zesměšňující ideály občanského hnutí šedesátých let (VLADIMÍR MICHAL: *Manžel prostě ideální*, 1977), jakož i komunální satira kritizující dílčí nedostatky socialistické každodennosti. V kombinaci s pokleslým konzumním hédonismem psal takové satiry MIROSLAV KAPEK, který pod vlastním jménem Miroslav Müller zastával funkci vedoucího tajemníka odboru kultury ÚV KSČ, a patřil tedy k nejmocnějším postavám normalizační kultury (*S Elvírou v lázních*, 1972; *Zajíček*, 1978).

Zosobněním humoristické beletrie, která naopak usilovala pouze o naplnění svého zábavného poslání, se stal MILOSLAV ŠVANDRLÍK, autor řady humoristických próz pro děti (*Neuvěřitelné příhody žáků Kopyta a Mňouka*, 1973) a dospělé (*Doktor od jezera hrochů*, 1980; *Nejkrásnější dívka ve střední Evropě*, 1983). Pro značnou část čtenářů byl ale také autorem zakázaného, zamlčovaného, nicméně kulturního a spontánně kolujícího románu *Černí baroni* (1969), jenž tematizoval padesátá léta a prostředí pomocných technických praporů. V roce 1975 Švandrlík dokonce v Curychu pod pseudonymem Rudolf Kefalín vydal jeho pokračování (*Černí baroni 2*).

Humoristické prózy s prvky ironie, absurdity a černého humoru dále psali například MIROSLAV SKÁLA (*Svatební cesta do Jiljí*, 1972; *Cesta kolem mé hlavy za 40 dnů*, 1979) nebo lékař LADISLAV PECHÁČEK, autor autobiograficky motivovaného románu *Amatéři* (1980), zachycujícího s laskavým, mírně satirickým nadhledem divadelní aktivity středoškolských studentů na maloměstě. (Próza se stala námětem pro film Dušana Kleina *Jak svět přichází o básníky*.) Publicista a autor kriminální beletrie JAN ŠMÍD vydal cyklus humoristických románů lokalizovaných do Spojených států a spojených postavami obchodního cestujícího a jeho cvičené lvice (*Čistě radosti mého života*, 1977; *Návrat čistých radostí*, 1989; *Údolí nejčistších radostí*, 1993).

Dvojitou ideovou podobu měla rovněž próza detektivní. Vedle recidivy kriminální a špionážní prózy „budovatelského“ typu, pro niž byl zločin součástí boje pokrokových a reakčních sil, tu existovala i silná produkce detektivního čtiva, ať už měla podobu kriminálních retro příběhů z první republiky (JIŘÍ MAREK: *Panoptikum hříšných lidí*, 1971, a *Panoptikum Města pražského*, 1979), nebo tradičnějších forem žánru. VÁCLAV ERBEN v řadě próz rozvíjel postavu svého okázale „nesocialistického“ detektiva kapitána Exnera (např. *Efektivně mrtvá žena*, 1970; *Smrt talentovaného ševce*, 1978; *Poslední pád místra Materny*, 1987), HANA PROŠKOVÁ pak pokračovala v sérii povídek s malířem Horácem (např. *Smrt programátora*, 1971; *Kopistnaté prsty*, 1986).

Z nových autorů a autorek žánru patřily k nejproduktivnějším EVA KAČÍRKOVÁ (např. *Masožravé rostliny*, 1975; *Riziko povolání*, 1984) a MILENA BRŮHOVÁ (např. *...aby svědek nepromluvil*, 1973; *Potmě a potíchu*, 1987). Jako autor kriminálních próz, spojujících rafinovanou

Humoristická
próza

Detektivní
próza

zápletku s komickou kresbou vyšetřovatele a jeho rodinného prostředí, se však představil i překladatel Shakespeara BŘETISLAV HODEK (např. *Kočka. Případ starších pánů*, 1982). Pozoruhodnou detektivní sérii vytvořil JAROSLAV VELINSKÝ, který své příběhy s ústřední figurou amatérského detektiva soustružníka Oty Finka lokalizoval do padesátých let, přičemž poetikou svého subjektivního vyprávění v první osobě odkazoval k tzv. tvrdé škole americké detektivky (*Tmavá Studnice*, 1984; *Našeptavač*, 1989; *Čenž se smrtí*, 1989).

Zábavnou fejetonistiku a esejistiku pěstovali jako součást své práce především novináři; nejvýraznějším fejetonistou mezi nimi byl redaktor týdeníku *Mladý svět* RUDOLF KŘEŠŤAN (knižní soubory *Myš v 11. patře*, 1980; *Slepičí krok*, 1986). Spolupráce s Čs. rozhlasem přispívala k popularitě fejetonistických sbírek FRANTIŠKA NEPILA (např. *Dobré a ještě lepší jitro*, 1983). Knižní soubory fejetonů však publikoval také herec a spisovatel MIROSLAV HORNÍČEK (*Jablko je vinno*, 1979). Úvahové, intelektuálně pojaté sloupky (*K principu rolničky*, 1987), eseje (*Maxwellův démon čili O tvořivosti*, 1988) a aforismy (*Nepatrně ne. Zcela malá knížka nadávek, zákazů, odkazů apod.*, 1989) po svém návratu do oficiálního literárního života vydával MIROSLAV HOLUB.

Největší konjunkturou prošla – zvláště v letech osmdesátých – science fiction, byť se jí již víceméně přestaly věnovat dvě nejvýraznější osobnosti předchozího období. Představitel dobrodružné sci-fi LUDVÍK SOUČEK dal přednost literatuře faktu dännikenovského typu: vyhledával v historii stopy přítomnosti mimozemských civilizací na naší planetě (*Tušení stínu*, 1974; *Tušení souvislosti*, 1978), JOSEF NESVADBA pak publikoval romány s tajemstvím a fantastními motivy (*Tajná zpráva z Prahy*, 1978; *Hledám za manžela muže*, 1986).

Různorodé projevy sci-fi lze rozdělit zhruba do dvou základních trendů. Příkladem tendence, která žánrové postupy a rekvizity utopie používala jako součást snahy o „vyšší“, umělecké ambice, může být ALEXEJ PLUDEK a jeho pseudohistorický román *Nepřítel z Atlantidy* (1981), varující před nepřáteli, kteří si přejí rozklad ideálního – tj. totalitního – státu.

Od konce sedmdesátých let nicméně převažoval proud, rozvíjející vědeckou fantastiku jako příležitost k autonomní literární seberealizaci. Jeho nositeli byli mladí autoři, které oslovovali spisovatelé jako A. C. Clarke, Ray Bradbury nebo Stanisław Lem a kteří science

fiction vnímali jako soubor pravidel a schémat pro inteligentní hru variací a nápadů, pro modelování závažných etických a společenských otázek, ale i pro psaní napínavé epiky.

V úvahové linii žánru vynikly sbírky modelových psychologických povídek, filozofických a politických moralií ALEXANDRA KRAMERA a JAROSLAVA VEISE (*Experiment pro třetí planetu*, 1976; *Pandořina skříňka*, 1979, obojí z cenzurních důvodů pouze pod Veisovým jménem). Působivé krátké prózy, akcentující krutost života, psal rovněž ZDENĚK VOLNÝ (*Neděle na prodej*, 1980; *Zlatá past plná času*, 1983). Dějovou linii žánru prezentoval v druhé polovině osmdesátých let především Ondřej Neff. V povídkových knihách *Vejsce naruby* (1985) a *Čtvrtý den až navěky* (1987) se projevil jako zručný fabulátor, jenž s lehkostí a v rámci daných pravidel konstruuje překvapivé zápletky a současně je schopen ironie a parodického odstupu.

Prozaici svébytnost sci-fi zaštiťovali tezí, že tento žánr má potenciální schopnost stát se jednou z možností elitní národní literatury. Současně se však podíleli na vzniku tzv. SF fandumu, tedy organizované subkulturní komunity čtenářů, redaktorů a spisovatelů, která se snažila – bez možnosti profesionalizace a komerčního zázemí – fungovat obdobně jako podobné subkultury ve společnostech západních. Ohniska fandumu představovaly kluby příznivců žánru, z nichž první založili v dubnu 1979 studenti pražské Matematicko-fyzikální fakulty UK, v roce 1983 pak jejich počet dosáhl dvaceti. Důležitou roli v činnosti komunity hrály různé srazy, jejichž vyvrcholením bylo každoroční celostátní setkání, poprvé uspořádané v Pardubicích v roce 1982 a nazvané Parcon. Jednotlivé kluby vydávaly občasníky či periodika nazývané fanziny a rozmnožované na stroji, cyklostylem či modernější xerografickou technikou, ale i neoficiální „knižní“ publikace, zpřístupňující texty domácí i překladové. Jako zájmový tisk vyšel v červnu 1989 například i první český cyberpunkový román KARLA VEVERKY a PETRA HETEŠI *Sítě, kanály a stoky*.

Při neexistenci oficiálního časopisu, který by byl science fiction věnován, se veřejnou publikační základnou žánru staly povídkové antologie. První z nich sestavila v roce 1980 Irena Zítková (*Neviditelní zloději*) a do roku 1990 jich vyšlo deset. Stejnou formou byly publikovány i úspěšné povídky ze soutěže fandumu o Cenu Karla Čapka, jíž se každoročně účastnily stovky autorů.

Zábavná
fejetonistika
a esejistika

Science
fiction

SF fandum

Antologie
sci-fi povídek

Část sci-fi produkce za daných společenských podmínek přirozeně inklinovala k antiutopii. Oficiálně publikovat dílo prezentující komplexní antiutopický model společnosti nicméně nebylo za normalizace možné. Proto si román IVANA KMÍNKA *Utopie, nejlepší verze*, napsaný v roce 1987 a modelující vyprázdňený svět reálného socialismu, musel na svoji publikaci počkat až do roku 1990.

PRÓZY PŘEDZNAMENÁVJÍCÍ BUDOUCÍ POETIKY

V osmdesátých letech se jako příslib do budoucnosti jeví mnoho autorů, kteří v dobovém kontextu zaujali knihou tím či oním způsobem vybočující z dobových literárních a publikačních stereotypů. Mnozí se však později přestali literatuře zcela věnovat, případně jejich tvorba nenaplnila očekávání. K takovýmto různorodým „zábleskům“ můžeme počítat satiru MILANA PÁVKA *Simulanti* (1983, distribuováno 1986) nebo román MICHAELA TŘEŠTÍKA *Zdi tvé* (1988). Próza BÁRY BASIKOVÉ *Rozhovory s útěkem* (1990) v opisech kolovala již od roku 1982 a roku 1989 vycházela na pokračování v časopise Literární měsíčník. Na značném ohlasu textu mladičké autorky se podílela její proslulost jako rockové zpěvačky, tabuizované téma dívčí lesbické lásky, ale i fakt, že ji doporučoval Bohumil Hrabal.

V druhé polovině osmdesátých let lze pozorovat – a to ve všech třech proudech české prózy souběžně – nástup obdobných tvarových a myšlenkových tendencí v prvních dílech autorů, kteří v následujícím desetiletí, po pádu komunismu, patřili k výraznějším osobnostem české literatury. Spojujícím rysem jejich přístupu k literatuře už tehdy byla inklinace k postupům, které odkrývají stvořenost výpovědi a jejího literárního tvaru. Jejich jednotlivé prózy tak vědomě zpochybňují prozaickou iluzi, pohrávají si s možnostmi žánrů, s rozmanitými způsoby vyprávění a s arbitrarností jazykových znaků i vyšších sémantických jednotek, přičemž tato literární hra je vždy podrobena zpětně a tematizované autorské reflexi. Nejde ovšem jen

o hru, ale o gnozeologickou potřebu učinit z neobvyklého literárního gesta prostředek vyslovení osobního pocitu, poznání a pojmenování absurdní skutečnosti.

Je charakteristické, že značná část autorů předznamenávajících dominantní poetiky počátku devadesátých let měla literární vzdělání, zkušenost literárního vědce, redaktora či kritika. Týká se to i literárního teoretika, historika a překladatele VLADIMÍRA MACURY, který jako prozaik debutoval sbírkou *Něžnými drápký* (1983), do níž shrnul povídky, psané převážně na téma milostných vztahů. Macurovo pojetí hry a hravosti jako jednoho ze základních způsobů lidského osvojování a podrobování světa, jakož i vědomí absurdity života, jež způsobuje, že lidské činy a gesta jen málokdy naplní původní záměr, se promítlo i do románu *Občan Monte Christo* (1993). Macura jej napsal již na počátku osmdesátých let a s fabulační nadsázkou v něm zachytil normalizační atmosféru v literárněvědném ústavu i některé peripetie ze svého osobního života.

Velmi osobitě se ve své prvotině, souboru povídek *Knížka s červeným obalem* (1986), prezentovala ALEXANDRA BERKOVÁ. Její asociativně psané povídky propojovaly autobiografickou inspiraci s volnou fabulační a jazykovou hravostí a s četnými literárními aluzemi. Groteskně alegorická próza *Magorie aneb Příběh velké lásky* (1991) vznikala v atmosféře roku 1989 a již svým ironickým titulem vyslovila jednoznačný soud nad pinožením v „zemi pod placatým kamenem“. Osu asociativně se proplétajících příběhů a mikropříběhů utváří obraz „normální“ české rodiny, která se zmítá v každodennosti režimu ovládaného blby; pokud se vůbec někdo z nich pokusí alespoň o gesto revolty, tak pouze ve snu.

Bilingvním autorem, který neemigroval a přesto debutoval francouzsky, byl VÁCLAV JAMEK. Jeho esejistická próza *Traité des courtes merveilles* (Traktát o chatrných divech, Paříž 1989) reflektuje situaci individua na konci dvacátého století a zaujímá kritický postoj ke společenským, uměleckým i sexuálním konvencím. Složitě komponovaná skladba je jakousi intelektuální tříští osobních vyznání, drobných epizod a filozofických reflexí, ve svém celku představující obnažené svědectví o situaci české tvůrčí individuality v sedmdesátých letech.

Výrazná byla prozaická linie utvářená spisovateli, kteří rozmanitými způsoby programově navazovali na experimentální prózu

Vladimír
Macura

Alexandra
Berková

Václav
Jamek

Prozaické
přísliby konce
80. let

Poetika
literární hry

Inspirace experimentální tvorbou 60. let šedesátých let. Inspirovali se tvorbou Věry Linhartové, francouzským novým románem, ale také starší tradicí reprezentovanou zejména Richardem Weinerem a Miladou Součkovou, Franzem Kafkou a Franzem Werflem. Měli blízko i k tvorbě Sylvie Richterové. Jejich prózy ovšem současně byly také předzvěstí postupů, které v české literatuře devadesátých let dostaly označení „postmoderní“ a byly spojovány mimo jiné s tvorbou Umberta Eca či J. L. Borgese.

Osobitě jednotlivce, kteří tuto linii utvářeli, spojovala tendence k intelektualizaci, literárnosti a hravosti prózy, užívání experimentálních a antiiluzivních výrazových prostředků, ale i k propojování osobního prožitku s dějinnou dimenzí lidského bytí v prostoru města. Výchozí silná autobiografičnost tak přerůstala v obecnější výpověď o situaci člověka poznamenaného českou či středoevropskou historií.

Se zřetelnou fascinací francouzským novým románem a experimentální literaturou, které se autor věnoval i jako kritik a teoretik, vznikala od sedmdesátých let tvorba KARLA MILOTY (povídkový soubor *Noc zrcadel*, 1981). V próze *Sud* (1993) Milota rozvinul archetypální motiv člověka jako poutníka, jehož sudbou je neustálé bezvýhodné kroužení, bloudění, přičemž smysl cesty zůstává tajemstvím.

Karel Milota DANIELU HODROVOU s Milotou spojovalo nejen obdobné pojetí literatury, ale i přátelství a manželství. Základem jejího přístupu k próze – vyjádřeného i v literárněteoretické práci *Hledání románu* (1989) i v prozaické trilogii *Trýznivé město*, vznikající od druhé poloviny osmdesátých let (*Podobojí*, 1991; *Kukly*, 1991; *Théta*, 1992) – je sebereflexivní, antiiluzivní pojetí výpovědi, která tematizuje i sám proces vzniku textu. Vypravěč tu na jedné straně vytváří prostor vyprávění, na druhé ani on jím zcela nevládne, ale je jím zpětně ovládnut. Ruší se tak tradiční časoprostorové konsekvence, přítomnost neustále odkazuje k nepřítomnému a minulému a naopak. K důležitým motivům patří proměna a zasvěcení a téma města-Prahy, jejíž prostor se proměňuje v labyrint a současně v osobitý, vlastní pamětí obdařený subjekt vyprávění i lidských osudů.

Daniela Hodrová K experimentální formě vyrůstající z volného proudu reality a fantaskních představ a obrazů inklinovala rovněž ZUZANA BRABCOVÁ. V nepřiliš rozsáhlé próze *Daleko od stromu* (smz. 1984; Kolín nad Rýnem 1987) vyslovila sklíčenost dívky, která se snaží formulovat svůj složitý vztah k sobě samé, své generaci, ale i k vlastním předkům

a generacím předchozím. IVAN MATOUŠEK v samizdatu nejprve publikoval soubor próz a esejů *Mezi obrazy* (smz. 1980; s tit. *Mezi starými obrazy*, 1999) a sbírku povídek *Album* (smz. 1987; 1991). Autorův smysl pro introspekci prokázal román *Ego* (smz. 1988; 1997), v němž tematizuje a také problematizuje samotnou genezi literární výpovědi. Psaní je Matouškovy projevem mnohvrstevnatého „já“, které se pokouší pojmenovat smysl vlastní existence a řád věcí.

Prózy MICHALA AJVAZE konfrontují vědomí nemožnosti adekvátně poznat svět se stále nově hledanými pokusy o porozumění. V osmdesátých letech vznikla jeho próza *Návrat starého varana* (1991), v níž je motiv labyrintu jako metafory lidského bloudění a bezvýhodných situací rozvíjen prostřednictvím tematizované fikce-vyprávění, které rozbíjí jednotící linie příběhu, má fragmentární charakter a pracuje s neukončeností a rozplývavostí jednotlivých epizod.

Na rozdíl od předchozích autorů nebyla pro JIŘÍHO KRATOCHVILA magickým prostorem Praha, ale Brno. Klíčové postavení v kontextu jeho díla má próza *Medvědí román* (1990), obsahující v koncentrované podobě mnohé z toho, co určovalo autorovu pozdější tvorbu. Ke Kratochvilovým konstantám patří fantaskní hyperbola, dovádění rozehrané situace ad absurdum, zcizování a zklamané očekávání, fragmentace textu, kontrastní postupování stylových a jazykových rovin. Konstantní je ale také autobiografická inspirace vracející se především k motivu dětství v padesátých letech či k disidentské zkušenosti. Geneticky první podobu textu – předtím než ho autor na radu přátel pro samizdatové vydání upravil do čtenářsky vstřícnější podoby – představuje kniha *Urmedvěd* (1999). Kratochvilův následující román *Uprostřed noci zpěv* (smz. 1989; 1992) kombinuje víceméně autobiografické líčení dětství a dospívání v rodině poúnorového emigranta s fantaskními prvky ve vzpomínání druhého vypravěče.

Ivan
MatoušekMichal
AjvasJiří
Kratochvil

DRAMA

Proměna společenského kontextu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let zasáhla drama více než kterýkoli jiný literární druh, neboť rozpad české literatury do několika komunikačních okruhů – větvi znamenal také zásadní proměnu tradičního vztahu mezi dramatem a divadlem jako formou jeho prezentace. Jedním z jeho projevů byly totiž dva – a to v mnohém protisměrné – pohyby ve vztahu k dramatickému textu.

Ta část dramatiků, která odmítla kompromis s mocí, vcelku organicky rozvíjela impulzy předchozího desetiletí, zejména poetiku absurdity, jež navíc za normalizačních poměrů přestávala být čistě modelovou záležitostí a nabývala rozměru téměř kriticky realistického. Skutečnost, že tito dramatici ztratili příležitost (až na ojedinělé výjimky) uvidět své hry na jevišti a museli se spokojit buď s jejich textovou podobou, nebo v nejlepším případě se zprávami o jejich uvedení v zahraničí (ať již scénickém, nebo například rozhlasovém), posilovala literární charakter jejich textů a také tradiční pojetí dramatického slova jako ústředního činitele divadelní výpovědi.

Naopak dramatici, kteří mohli a chtěli psát pro hrající česká divadla, museli akceptovat fakt, že klíčové společenské problémy jsou tabuizované, a tudíž není ani možné dramatem pojmenovávat neuralgická témata a konflikty. Pokud tedy nechtěli prostřednictvím svých textů ilustrovat režimem preferovaná schémata a direktivy, stáli před volbou mezi dramatikou spíše konverzační, pracující s tématy a postavami bez politických a ideologických konotací, a dramatikou rozmanitých – zejména historických – alegorií a náznaků. Potíž ovšem byla v tom, že zvýšený smysl pro jinotaje byl vlastní

nejen divadelnímu publiku, ale i cenzorům a dohlížitelům, kteří byli mnohdy ochotní vidět nebezpečné významy a kontexty i tam, kde nebyly. Problematickým se tak stávalo samo drama jako forma příliš přímočaře pojmenovávající, kterou lze „chytit za slovo“, a tudíž snadno cenzurovat.

Důsledkem byla jednak absence původní české dramatické tvorby na počátku sedmdesátých let, jednak to, že divadelníci začali svůj prostor pro dialog s publikem hledat mimo sféru slov a textů. Stále více objevovali jiné, netradiční podoby divadla jako prostoru umožňujícího přímé emocionální setkání tvůrců a diváků, v němž lze vytvářet nonverbální scénické paraboly. Hledání nových, volněších podob inscenace znamenalo despekt k tradičnímu dramatu a preferenci jiných podob textu: rozvolněného pásma, scénáře či libreta, tedy forem, které nerespektují tradiční pravidla dramatické výstavby a volně nakládají s dramatickým dějem, místem a časem i s dramatickou postavou. V takovémto pojetí divadla už autorem inscenace nebyl dramatik, ale režisér nebo soubor. Přednost před dramatem dostávaly v sedmdesátých a osmdesátých letech i nebývalé početné dramaturgie prozaických i básnických textů, a to nejen proto, že schvalování textu posvěceného knižním vydáním bylo jednodušší, ale také proto, že divadelně nestrukturovaná próza byla režiséry cítěna jako zajímavější výzva k autorskému inscenování než diktát dramatika, pracujícího s konvenční představou jeviště a hry.

V nejvyhraněnějších projevech této tendence základním impulzem k inscenaci již nebyl text, ale určité téma, které mělo kolektiv divadla provokovat ke společné autorské tvorbě.

SOUVISLOSTI DIVADELNÍHO ŽIVOTA

Jestliže již v šedesátých letech divadlo bylo aktivním politickým činitelem, po okupaci v roce 1968 tato jeho role ještě narostla. Jako místo fyzického setkání tvůrců a jejich diváků totiž vytvářelo ideální prostor pro spontánní protesty a aktuální politickou satiru. Posrp-

Volnější
podoby
inscenacíNárůst počtu
dramaturgiíSituace
po srpnu 1968

nová situace však utvářela prostor i pro historické analogie, čehož důkazem může být, že nejhranějším titulem první pookupační sezony se stala hra *Oldřich a Božena*, tedy drama z českých dějin, které její autor, František Hrubín, pojal jako obraz zápasu o moc. Kromě Divadla na Vinohradech (prem. 1968) je inscenovalo dalších deset českých divadel.

Přeměna
divadla
v nástroj
propagandy

Pojetí divadla jako politické opozice bylo pro novou moc nepříjemné, a proto postupně začala činit kroky k jeho ovládnutí a přeměně v nástroj propagandy, nebo alespoň v místo politicky neškodné zábavy. V polovině roku 1969 tak byl zastaven (po federalizaci nově vzniklý) *Svaz českých divadelních a rozhlasových umělců* vedený Otomarem Krejčou. Nahradit jej měla organizace oddaná novému vedení KSČ a státu, kterou se však podařilo ustanovit až po dvou letech, v říjnu 1972, a to pod názvem *Svaz českých dramatických umělců*. Do jeho čela byla postavena přesvědčená komunistka, herečka Jiřina Švorcová.

Mocenské
zásahy proti
divadelním
souborům

Souběžně probíhala také výměna ředitelů divadel za politicky spolehlivé „kádry“. Tam, kde nebylo možné nebo nutné poslušnosti dosáhnout personální změnou, následoval zásah proti celému souboru. Zlikvidována proto byla řada divadel „malých forem“ (např. Kladivadlo či Maringotka), ale i umělecky tak významná scéna, jako bylo Krejčovo Divadlo za branou, které ministerstvo kultury uzavřelo k 30. červnu 1972, a to pod záminkou rekonstrukce prostor. Aktéři ostravského poloprofesionálního Divadla Waterloo se v roce 1971 dokonce stali předmětem exemplárního soudního řízení.

Problémy
a zákazy
nepohodlných
dramatiků

Nedílnou součástí normalizační praxe byl existenční tlak, jenž měl umělecké osobnosti učinit aktivními podílníky na udržování „reálného socialismu“. Tvůrcům, kteří se nepodvolili, bylo zcela znemožněno pracovat v oboru (herečka Vlasta Chramostová), nebo měli být alespoň odsunuti na kulturní i geografickou periferii, kde nemohli tolik „škodit“. Režisér Jan Grossman tak směl za normalizace pracovat v divadlech v Chebu a Hradci Králové a od roku 1982 v „periferním“ pražském Divadle S. K. Neumanna v Libni. Otomar Krejča měl být z paměti domácího publika zcela vymazán: od roku 1976 mohl režisovat pouze v zahraničí. Dramatikovi a signatáři Charty 77 Pavlu Kohoutovi bylo v roce 1979 dokonce zabráněno v návratu z Rakouska do republiky.

Postupně byly posilovány administrativní metody kontroly repertoáru. Od sezony 1970–71 byl spuštěn složitý systém ročních a výhledových dramaturgických plánů a jejich schvalování ministerstvem kultury a krajskými národními výbory. Naplno se to projevilo v sezoně následující, v níž proces stahování nepohodlných inscenací kulminoval. Z domácích autorů se na seznam zakázaných dostali především dramatici a překladatelé, kteří se politicky angažovali v šedesátých letech a v disentu. Odmítnuto bylo drama absurdní i existenciální.

Režimem vnucená izolace od publika vedla k pokusům tyto zákazy obejít. Jednou z možností bylo ukrýt dramatika pod cizí jméno, nejčastěji za režiséra, který se tvářil jako dramaturg. Tímto způsobem například Karel Pokorný „přikryl“ EVU KANTŮRKOVOU a její dramaturg Olbrachtovy prózy *Bratr Žak* (prem. Divadlo S. K. Neumanna 1972). Jiří Menzel pak pokryl hru JAROSLAVA VOSTRÉHO *Tři v tom* (prem. Činoherní klub 1978). Utajená zůstala dlouhodobější spolupráce MILANA UHDEHO s brněnským Divadlem na provázku (mj. *Balada pro banditu*, 1975). Evald Schorm propůjčil své jméno MILANU KUNDEROVI pro jeho variaci na předlohu Denise Diderota (*Jakub a jeho pán*, prem. pod titulem *Jakub fatalista*, Činoherní studio, Ústí nad Labem 1975).

Rubem této situace byla však podezřívavost dohlížitelů. V roce 1979 tak byl po čtvrté repríze ze scény Realistického divadla stažen debut DANIELY FISCHEROVÉ *Hodina mezi psem a vlkem* (rozmn. 1989), a to nejen pro způsob zpracování osudu Françoise Villona, ale údajně i pro podezření, že by tato Kunderova žačka nemusela být autorkou uváděného díla.

Jinou možností než psát pod cizím jménem bylo uspořádat představení náhradním způsobem. Nejvýraznějším pokusem o takovýto průnik na veřejnost byla premiéra *Žebrácké opery* VÁCLAVA HAVLA, kterou se skupinou svých známých a přátel nazkoušel a 1. listopadu 1975 veřejně – při utajení autorova jména – uvedl Andrej Krob v Horních Počernicích. Setkání pronásledovaných spisovatelů a divadelníků však vyvolalo pozornost policie a následně represe.

V letech 1976–79 se svou izolací od herecké práce pokusila prolomit herečka Vlasta Chramostová. Bytové divadlo Vlasty Chramostové uvedlo celkem čtyři inscenace, většinou v jejím vlastním bytě. Filmové záznamy hry PAVLA KOHOUTA *Play Makbeth* (prem. 1978)

Kontroly a plány
divadelních
repertoárů

Utajená
spolupráce
povolených
a zakázaných
tvůrců

Neoficiální
inscenace

Bytové
divadlo

a monodramatu FRANTIŠKA PAVLÍČKA *Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách* (1979), jež nasnímal hereččin manžel, kameraman Stanislav Milota, byly dokonce odvysílány rakouskou státní televizí. Několik soukromých uměleckých akcí blízkých divadlu se uskutečnilo také v Brně.

K naplnění představ normalizátorů o divadle, jež bude přitakávat politice KSČ a vychovávat diváky v duchu aktuálních ideologických tezí, ovšem nestačilo pouze zahnat početné nepohodlné tvůrce do politické opozice. Minimálně stejně nutné bylo také najít nové dramatiky a režiséry, kteří by tyto teze vzali za své a pokusili se je transformovat v uměleckou výpověď. Okruh takových tvůrců nebyl ovšem početný. Pokud se tedy objevila divadelní hra, která splňovala představy normalizátorů o angažovaném umění, byla jí okamžitě poskytnuta plná propagandistická podpora.

Inscenování takovéto dramatiky bylo povinností i výsadou „kamenných divadel“, jejichž repertoár byl mocensky snadno ovlivnitelný. Poněkud jinak tomu ovšem bylo ve sféře malých divadel a studiových scén, kde přece jenom byl větší prostor pro to, co teatrolog a dramaturg Bořivoj Srba nazval „nepravidelná dramaturgie“: pro pojetí divadla obcházejícího cenzuru slov mimojiné i orientací na jiné typy literárních i neliterárních textů, než je tradiční drama. Mnozí mladí režiséři (i diváci) proto před velkými, „kamennými“, a tedy dramaturgicky spoutanými divadly dávali přednost pobytu na „okrajích“, jež jim nabízel větší prostor pro sebevyjádření. Divadla malých forem ve stylu šedesátých let sice již ztratila charakter hnutí, byla však nahrazena širokou škálou autorských a studiových divadel, kladoucích důraz na inscenaci, která text nereprodukuje, ale naopak jej využívá jako inspiraci k osobní výpovědi.

Autorské a studiové scény si snadno získávaly zájem publika, o čemž svědčí i přechod liberecké Ypsilonky do Prahy (1978) či profesionalizace HaDivadla a jeho přestěhování do Brna (1980 a 1985). Režim je sice toleroval, avšak jeho plnou důvěru nikdy nezískaly, což vedlo i ke snaze ovládnout a řídit je prostřednictvím jejich organizačního podřízení velkým divadlům. Navzdory tomu se však studiovým divadlům dařilo úspěšně manévrovat mezi oficiální a neoficiální sférou, což výrazně přispělo k tomu, že na konci osmdesátých let bylo divadlo vnímáno jako jeden z výrazných opozičních činitelů.

METAMORFÓZA ABSURDNÍHO DRAMATU V DISIDENTSKÉ DRAMATICE

Na počátku sedmdesátých let byla za nežádoucí prohlášena většina dramatiků, kteří utvářeli nejvýraznější podoby české literatury a divadla předchozího desetiletí. Pro politické názory, ale i pro poetiku dramatické tvorby, která nevyhovovala ideologickým normám, byli mimo sféru oficiálního divadla vystrnaděni autoři jako Václav Havel, Pavel Kohout, Milan Kundera, František Pavlíček, Ivan Klíma, Milan Uhde, Josef Topol, Pavel Landovský a další. Postupný proces izolace nevyhovujících spisovatelů se uzavíral v roce 1972, kdy byly zakázány připravované inscenace několika autorů.

Základní linii dramatické tvorby za normalizace zakázaných autorů zprvu tvořily modelové hry, které svou poetikou přímo navazovaly na poetiku šedesátých let. Nová životní zkušenost přitom ještě zvýrazňovala autorský nadhled, ironii a sarkastický despekt vůči společenské a politické realitě. V reakci na mravní pokleslost a marasmus doby dramatici položili důraz na politický a aktuální rozměr výpovědi.

Obecně pocítovaná absurdita společenských mechanismů aktualizovala gesta zhnusení a pohrdání realitou. K podstatným žánrům této dramatiky tak patřily alegorie, politická groteska či tragická fraška. Jejich příkladem může být trilogie PAVLA KOHOUTA *Život v tichém domě* (smz. 1974; rozmn. 1991), která představila tři kafkovsky hyperbolizované modely každodennosti nečekaně narušené nesmyslnými mocenskými manipulacemi. Předmětem dramatikova zájmu a odsudku přitom byla ochota hrdinů vycházet mocenským mechanismům vstříc, a to i za cenu popření sama sebe.

Principy absurdní dramatiky rozvíjel také IVAN KLÍMA v groteskních fraškách *Pokoj pro dva* (smz. 1973; prem. Kleines Theater in der Josefstadt, Vídeň 1975) a *Hromobití* (in *Pokoj pro dva a jiné hry*, smz. 1973; prem. SRN 1974). V dramatu *Hry* (smz. 1973; rozmn. 1991; prem. Kleines Theater in der Josefstadt, Vídeň 1975) využil i prvky psychodramatu a pojal ji jako obraz večírku, na němž se nevinná zábava postupně mění v drsný zápas kdo s koho.

Dramatici mimo
oficiální sféru

Charakteristika
základních
rysů neoficiální
tvorby

Pavel
Kohout

Ivan
Klíma

Václav Havel Spisovatelem, který se v předchozím desetiletí etabloval jako vůdčí osobnost absurdního dramatu a kterého mimořádně zajímala problematika společenských manipulací, byl VÁCLAV HAVEL. Jeho hry z první poloviny sedmdesátých let propojovaly základní principy jeho tvůrčí metody s hledáním nové cesty a s reakcí na novou sociální situaci, v níž se nalézal autor i celá společnost. Bezprostřední reakcí na rok 1968 a následné politické změny byla groteska *Spiklenci* pojednávající o pokusu udržet demokracii v nejmenované latinskoamerické zemi (rkp. 1971; smz. 1979; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Theater Baden-Baden 1974). Naopak krajní prezentací metody absurdního konstruování je hra pracující s čechovovskými motivy *Horský hotel* (smz. 1976; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 1981).

Audience Osobitou polohu absurdní poetiky Havel objevil především v jednoaktovce *Audience* (smz. 1975; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Divadlo na tahu 1976, Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 1976, Divadlo S. K. Neumanna 12. 12. 1989). Tematicky v ní vyšel ze své osobní zkušenosti z doby, kdy pracoval v pivovaru a pojal ji jako groteskní konfrontaci dvou velmi protichůdných osob. Autobiografická postava spisovatele, respektive pomocného dělníka Vaňka, v ní víceméně jen naslouchá monologům nadřazeného Sládka: zdánlivě dobrosrdečného a familiérního opilce, jenž se zcela adaptoval na nesmyslnost poměrů a snaží se do této všeobecně hrané „hry“ vtáhnout i nepřizpůsobivého intelektuála. Bludné kruhy opakujících se Sládkových promluv demaskují nejen hodnotovou prázdnotu mluvčího, ale i nesmyslnost kontextu, v němž se toto setkání uskutečňuje. Modelová konstrukce dramatu se tak prolнула s absurditou životní reality a proměnila je v téměř realistickou výpověď o nesmyslnosti dané společenské atmosféry.

Další hry s postavou Ferdinanda Vaňka Napětí mezi postavou disidenta a těmi, kteří se před ním slovně, lidsky a morálně demaskují a vysvlékají, určilo také Havlovy „vaňkovky“ *Vernisáž* (smz. 1975; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 1976, čs. prem. Divadlo VáHa, Brno 26. 10. 1989) a *Protest* (smz. 1979; in *Hry*, 1992; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 1979). Konflikt mezi „jinakostí“ toho, kdo je nepřizpůsobivý, a nesmyslnou společenskou normou, s níž jsou ti druzí smíření, modeluje a vyhrocuje také – do vězeňského prostředí

situovaná – hříčka *Chyba* (čas. Obsah, květen 1983, Svědectví 1983, č. 69; in *Hry*, 1992; prem. Stadsteater Stockholm 1983).

Možnost zachytit dobovou společenskou a lidskou situaci prostřednictvím konfrontace mezi produkty „znormalizované“ každodennosti a zcela normálně uvažujícími lidmi typu Ferdinanda Vaňka zaujala i další autory. Vznikla tak celá série tzv. vaňkovek. Jejich pozdější souborné vydání z roku 2006 (s tit. *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*) obsahuje vedle Havlových her i texty dramatika PAVLA KOHOUTA (*Atest, Marast, Safari*), dramatika a herce PAVLA LANDOVSKÉHO (*Sanitární noc, Arest*), jakož i novináře a politika JIŘÍHO DIENSTBIERA (*Příjem*).

Jestliže postava disidenta v takovýchto hrách měla zpravidla funkci toho, kým jsou ti druzí morálně a hodnotově poměřováni, a kdo tedy o sobě příliš nepochybuje, neméně významným tématem disidentské dramatiky se stala i vnitřní situace a rozpolcenost těch, které jejich opoziční aktivity přivedly k životu na okraji společnosti.

Václav Havel vnitřní krizi člověka zosobňujícího společenský vzdor analyzoval především v groteskní hře *Largo desolato* (smz. 1984; Mnichov 1985; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 1985). Jejím hlavním hrdinou je disident, jenž se po návratu z vězení uzavírá do svého bytu a se strachem očekává další uvěznění. Jeho pocity osamocení a úzkosti dále zesiluje nevyřešený vztah s několika partnerkami, jakož i nepřiměřená očekávání a nároky těch, kteří svou chybějící odvahu k odporu delegují na něj a vyzývají ho k dalším statečným akcím. Potřeba ukončit nejistotu a pokušení, uniknout tlaku a vydírání „přátel“ jej paradoxně přivádějí až k přání být zatčen a tím vysvobozen. Problematizuje se tak i samotná hrdinova vzpoura proti zlu, tedy to, co mu je smyslem života.

Téma pokušení, dilema, nakolik je možné uzavírat s mocí kompromisy a vzdát se svého přesvědčení, bylo dalším z klíčových témat disidentské dramatiky. Motivy zrady, udávání a donášení určily již Havlovu variantu Gayovy a Brechtovy *Žebrácké opery* (smz. 1973; in *Hry*, Toronto 1977; prem. Divadlo na tahu, Horní Počernice 1975). Působivým zpracováním tohoto tématu je pak Havlovo *Pokoušení* (smz. 1985; Mnichov 1986; prem. Burgtheater – Akademietheater, Vídeň 1986, čs. prem. Divadlo na tahu 1988), v němž dramatik

„Vaňkovky“
jiných autorů

Drama vnitřních
krizí a dilemat

Largo
desolato

Hry s tematikou
pokušení
a kompromisů

prostřednictvím variace na faustovský syžet, transponovaný do současného Ústavu pro výzkum a potírání pověr, vyslovil své přesvědčení, že ďábla nelze oklamat a nelze mu prodat jen část duše.

TRADIČNĚJŠÍ PODOBY NEOFICIÁLNÍ DRAMATIKY

Vedle her jednoznačně rozvíjejících postupy absurdní dramatiky, jež korespondovaly s životním pocitem autorů i jejich potenciálních adresátů, používali samizdatoví dramatici i širší škálu tradičnějších dramatických forem, kladoucích zpravidla větší důraz na psychologickou kresbu postav a scén.

K takovým dramatikům patřil MILAN UHDE jako autor rozhlasového dramatu *Velice tiché Ave* (in *Velice tiché Ave a jiné hry*, smz. 1986; Toronto 1988; r. Frankfurt nad Mohanem 1987; prem. Reduta 1990). Jeho osou je intimní autobiografická zpověď spisovatele, jenž po pohřbu vede fiktivní rozhovor se svou zemřelou matkou a revokuje dávné situace z rodinného života; pozadí této morality přitom utváří výpověď o českém národním charakteru tak, jak se projevoval v důležitých milnících dějin. Tragicko-ironické vyústění má Uhdeho psychologická hra *Pán plamínků* (smz. 1977; čas. Listy 1982, č. 4; in *Velice tiché Ave*, Toronto 1988), která zachycuje krizi manželství, v němž on postupně propadá utkvělé představě, že je sledován tajnou policií, zatímco ona se díky kontaktu s disidentským spisovatelem objektem zájmu policie skutečně stane.

V psaní lyrických her, jež ve stopách A. P. Čechova upíraly svou pozornost na člověka každodenností zbaveného metafyzických jistot, pokračoval JOSEF TOPOL. Jeho drama *Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje* (smz. 1976; rozmn. 1991) vzniklo ještě pro soubor Divadla za branou, uvedeno však bylo jen při předpremiéře (3. března 1972) a několika mimopražských reprízách. Jedná se o hořký vaudeville, černou grotesku s motivem zlodějí, kteří vnikli do domu smutku. Mnohorozměrná scénická mozaika je přitom složena z prchavě nejistých dramatických

Milan
Uhde

Josef
Topol

epizod, lyrických dialogů a monologi: zpravidla neukončených, nezodpovězených, umlkých či překrytých vpádem nečekaných událostí.

Otázce pravdy v životě a v umění je věnována Topolova symbolická tragikomedie *Sbohem, Sokrate!* (smz. 1977; čas. Listy 1984, č. 3; rozmn. 1990; prem. Stavovské divadlo 1991) situovaná na bujarou oslavu padesátin. Snaha o spontánní zábavu tu všem záhy přeroste v přehlídku traumat, zklamání, nenaplněných tužeb a vědomých či nevědomých selhání. K tematice životních bilancí se Topol obrátil monodramatem *Stěhování duší* (čas. Revolver revue 1987, č. 7, Listy 1988, č. 3; in *Sbohem Sokrate; Stěhování duší; Hlasy ptáků*, 2001; prem. Rokoko 1990), monologem bývalé varietní tanečnice, před níž se otevírá pochmurná perspektiva odchodu do starobince.

Obdobné téma má „opera pro činoherce“ *Hlasy ptáků* (rozmn. 1989), jejíž uvedení Divadlem na Vinohradech v červnu 1989 mělo být signálem proměny kulturní politiky KSČ. Její ústřední postavou je kdysi slavný herec, který se postupně setkává se svými třemi syny a jejich matkami, s šéfem divadla a s vypočítavou studentkou, která získává jeho důvěru, srdce a majetek, aby jej nakonec umístila do ústavu pro duševně choré. Dramatikova skepse tu jeho příběh vyhrtila do ironie a nelítostného nadhledu nad lidskou vyprázdňeností a vyčerpaností i nad kořistnictvím a cynismem.

K nejproduktivnějším spisovatelům v rámci disentu patřil PAVEL KOHOUT, což bylo dáno i tím, že byl autorem, o jehož hry byl již od konce padesátých let zájem v zahraničí. Mezinárodní renomé tak získal ještě předtím, než mu režim v roce 1979 umožnil vyjet na pracovní pobyt do Rakouska a poté mu znemožnil návrat do vlasti. Jako dramaturg vídeňského Burgtheatru se navíc stal součástí místního divadelního provozu a mohl pracovat pro řadu dalších divadel v německy mluvícím prostoru, což využíval také k tomu, aby na jejich scéně uváděl své texty vzniklé v předchozím desetiletí.

Kohout osciloval mezi původní tvorbou (prozaickou i dramatickou), adaptacemi cizích her a dramaturgií próz. Jeho početné dramaturgie, později shrnuté do výboru *Lesk cizího peří* (2003), jen málokdy zachovaly původní intence předlohy, spíše byly autorovi výzvou k vlastním osobitým výpovědím. Před přímočaře politickými a časovými tématy přitom často dával přednost obecnější lidské, často psychologicky motivované problematice.

Pavel
Kohout

Kohoutovy
dramaturgie

Ke Kohoutovým oblíbeným prozaikům patřil Leonid Andrejev, podle něhož napsal hry *Ruleta* (smz. 1976; rozmn. 1991; prem. Internationale Musikfestwochen Luzern 1975) a *Ubohý vrah* (smz. 1976; rozmn. 1990; prem. Schauspielhaus, Düsseldorf 1973; přeprac. Vinohrady 1991). Výchozí inspirací k druhé z nich byla povídka Rozum z roku 1902. Původně deníkovou zповěď lékaře, který pro ženu zavraždil svého přítele, ponechal Kohout v prostorách psychiatrické léčebny a proměnil v mnohorozměrně komponované divadlo na divadle, hledající hranici mezi zdravým rozumem a šílenstvím.

Dostojevského novela Hráč Kohouta inspirovala k psychologické studii hráčské vášně (*Hráč a jeho štěstí*, rkp. 1982; rozmn. 1991; prem. Berliner Tournee, Hamburk 1983). Román Romaina Rollanda Dobrý člověk ještě žije mu pak byl výzvou ke hře o člověku, jenž navzdory mnoha neštěstím a válkám zůstává optimistou a idealistou (*Král Colas Kolikátý*, rkp. 1975; rozmn. 1991; prem. Landestheater Linz 1978), novela M. Eliada Na ulici Mantuelasa k modelovému dramatu *Velká hra na javora* (rkp. 1981; přeprac. 1992; prem. Kleine Komödie Basilej 1984) atd. V Orwellově roce Kohout zdramatizoval román 1984 (*1984 – Noční můra*, prem. Edmonton 1984).

Původní
tvorba

Žánrově různorodá byla i Kohoutova původní tvorba. Vedle výše uvedených her vycházejících z poetiky absurdního dramatu k ní lze počítat i psychologickou hru s fantaskními motivy inspirovanou osobností Vlasty Chramostové *Marie zápasí s anděly* (rkp. 1981; rozmn. 1990). Na pomezí mezi dramatem modelovým a psychologickým je hra *Pat aneb Hra králů* (rozmn. 1991; prem. Schillertheater, Berlín 1987) pojednávající o lži, která se stane obsahem i smyslem života, a nenávisť jako pevném mezilidském poutu. Kolotoč nejvyšších politických zájmů roztočených světovládnou krizí zachycuje drama *Ecce Constantia!* (rkp. 1988; rozmn. 1990), v němž dramatik prostřednictvím dvanácti „přímých televizních přenosů“ zpřítomnil jednání kostnického koncilu.

Neoficiální
dramatika
s historickými
náměty

V rámci neoficiální české dramatiky sedmdesátých a osmdesátých let tato hra patřila k těm několika málo případům, kdy autoři sáhli po historickém námětu. Lze k nim počítat i hru *Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl* (smz. 1987; in *Velice tiché Ave*, Toronto 1988; prem. Teatr Komediya, Záhřeb 1988, čs. prem. Malé české divadlo 18. 10. 1989), v němž MILAN UHDE polemizoval s oficiálně vykreslovaným

obrazem Karla Marxe, nebo monodrama FRANTIŠKA PAVLÍČKA o posledních rocích života Boženy Němcové *Dávno, dávno již tomu. Zpráva o pohřbívání v Čechách* (smz. 1979; rozmn. 1990; prem. 25. prosince 1979 v bytovém divadle Vlasty Chramostové).

Formu dokumentaristické rekonstrukce zlomových historických okamžiků má aktovka VÁCLAVA HAVLA *Zítřka to spustíme* (in *Hry*, 1992), jež zachycuje politickou roli Aloise Rašína při zrodu Československa 28. října 1918. Historické téma bylo vybráno na základě objednávky brněnského Divadla na provázku, a to tak, aby jeho zpracování mohlo být ve zkrácené verzi (a bez uvedení autora) inscenováno 21. října 1988 jako příspěvek k šedesátému výročí republiky (v rámci projektu tzv. scénického časopisu Rozrazil).

Václav
Havel

DRAMATICKÁ TVORBA AUTORŮ ŽIJÍCÍCH V EXILU

Dramatika Václava Havla a Pavla Kohouta se v sedmdesátých a osmdesátých letech stala ve svobodném světě nejvýraznějším reprezentantem a zosobněním neoficiální české kultury. Oproti tomu spisovatelé žijící v emigraci se tomuto druhu literatury věnovali spíše výjimečně. Exilová dramatika tak neutvořila souvislý obraz, představovala řadu individuálních aktivit, nesoucích stopy výchozích kontextů, z nichž jednotliví autoři vzešli.

Autoři starší emigrační vlny publikovali v sedmdesátých letech jen dva významnější pokusy o divadelní hru – groteskní politickou travestii *Osvoboditel se vrací* EGONA HOSTOVSKÉHO (Kolín nad Rýnem 1972) a *Neposkvrněné početí Josefa V.* PAVLA TIGRIDA (čas. Svědectví 1977, č. 53).

Jen příležitostně se pak k dramatu či k žánru rozhlasové hry obraceli také někteří ze spisovatelů, kteří do emigrace odešli v důsledku událostí konce šedesátých let, ale i později: Vratislav Blažek, Alfréd Radok, Marie Radoková, Ludvík Aškenazy, Karel Hviždala, Iva Procházková, KAREL MICHAL (*My, občané měštití*; český překlad

Autoři
starší
emigrační
vlnySpisovatelé
60. let
a drama

Viola Fischerová, rozmn. 1991) či JOSEF ŠKVORECKÝ (*Bůh do domu*, Toronto 1980; prem. Nové české divadlo Toronto 1980). V několika zemích (SRN, Velká Británie, Francie, Švédsko, Itálie, Izrael, Jugoslávie) byla uvedena hra autorské dvojice JAROSLAV GILLAR – VLADIMÍR ŠKUTINA *Josef Švejk a Josef K., dva osamělí chodci na Karlově mostě* (Curych 1988), která vyšla vstříc recepčním stereotypům a do scénického románu propojila dílo a životy Kafky a Haška jako dvou velkých Pražanů.

POKRAČOVÁNÍ A PROMĚNY DIVADEL MALÝCH FOREM

Divadla malých forem, propojující poetiku text-appealu a kabaretu s rehabilitací populární hudby, byla na konci šedesátých let na svém vrcholu. Dokladem toho byla také jejich obliba u publika v době spontánní satirické reakce na okupaci a následné utužování poměrů.

Na vypjatou společenskou atmosféru zareagovala zejména dvojice MILOSLAV ŠIMEK a JIŘÍ GROSSMANN, která se v divadle Semafor etablovala již před rokem 1968. Přímočarou, útočně sarkastickou a přitom inteligentní politickou satirou se vyznačovaly zvláště programy *Večer pro otrlé aneb Pět Pupáků* (prem. 5. 6. 1968) a *Besídka v rašeliništi aneb Zvláštní škola v přírodě* (prem. 27. 11. 1968). Ty však na přelomu let 1969–70 musely být staženy z repertoáru a byly nahrazeny víceméně apolitickým, hudebně-estrádním kabaretem *Návštěvní den III* (prem. 1970). Jejich představení přesto získala na počátku sedmdesátých let mimořádnou popularitu a mnohé z humoristických povídek, které byly v jejich rámci čteny, bezmála zlidověly. Satira se stala výrazným prvkem i v posledním společném díle JIŘÍHO SUCHÉHO a JIŘÍHO ŠLITRA, v kabaretním pásmu *Jonáš a dr. Matrace* (in *Jonáš & dr. Matrace a jiné hry ze Semaforu*, 1994; prem. Semafor 1969).

Politická moc se pochopitelně snažila dostat podobné divadelní projevy pod kontrolu. Velká část malých scén tak na začátku

normalizace pod jejím nátlakem zanikla (například Rokoko v roce 1974), nebo se autorsky a esteticky vyhranila jiným směrem. Odklon od populární hudby a dalších projevů ryze masové kultury (v této době již zkomercializované), ale i od představy divadla poezie a dalších „malých forem“ naznačilo také postupné nahrazení výrazu divadlo malých forem výrazu divadlo studiové, případně divadlo alternativní či autorské.

Nedůvěra režimu zasáhla i takový fenomén, jakým na přelomu šedesátých a sedmdesátých let bylo společné vystupování textaře JANA VODŇANSKÉHO a hudebního skladatele PETRA SKOUMALA. Jejich text-appealové scénické koláže – například *S úsměvem idiota* (1969; prem. Činoherní klub 1969), *Hurá na Bastilu* (prem. Činoherní klub 1970), *S úsměvem donkichota* (prem. Činoherní klub 1970) a *Králicí pokusný* (prem. Ateliér 1974) – se skládaly z písní, pseudofilozofických přednášek, krátkých povídek, scének a recitací, jež spojoval patafyzický humor a poetika nonsensu oscilujícího mezi intelektem a stupiditou. S postupující normalizací byl přitom jejich humor vnímán jako útočnější i adresně politický, takže působení dvojice byly kladeny stále větší překážky, až nakonec Janu Vodňanskému jako autorovi textů bylo znemožněno veřejné vystupování v Praze.

Nejvýraznějším odkazem na divadla malých forem zůstalo divadlo Semafor, tvořené skupinami Jiřího Suchého a Miloslava Šimka. Obě tyto výrazné osobnosti přitom stály před nutností vyrovnat se nejen s proměnou podmínek, za kterých směly tvořit, ale s úmrtím svých původních jevištních a autorských partnerů: Jiřího Šlitra (1969) a Jiřího Grossmanna (1971). Šimek tuto situaci řešil autorskou spoluprací s hercem Ludkem Sobotou, přičemž jejich tvorba poměrně rychle ztrácela výchozí intelektuální esprit a přibližovala se estrádní lidové zábavě. K vlastním východiskům se Šimek pokusil vrátit na konci osmdesátých let, kdy autorsky spolupracoval s hercem Jiřím Krampolem.

JIŘÍHO SUCHÉHO, stále více v Semaforu pouze trpěného, ztráta partnera a proměna atmosféry vedla k hledání nové podoby hudebně-dramatického divadla: k pokusům o formu komorního muzikálu, v němž se hudební složka doplňuje s ucelenějším dramatickým příběhem, který nadále zůstává prostorem pro poetiku jazykových her, nonsens a paradox. Taková byla pohádková hra se satirickými prvky,

Zákazy
a proměny
divadel
malých
forem

Jan
Vodňanský
a Petr
Skoumal

Semafor

Jiří
Suchý

revue *Čarodějky* (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry*, 1995; prem. 1971), ale i „nevýpravný muzikál pro tři klauny“ *Elektrická puma* (in *Jak to bylo v Semaforu*, 1991; prem. 1974), ve kterém Suchý vystupoval společně s impulzivním a groteskním komikem Josefem Dvořákem a zpěvačkou Jitkou Molavcovou. První z nich si posléze v Semaforu založil vlastní skupinu, Molavcová se však postupně stala Suchého partnerkou, s níž se mohl pokusit i o návrat k výchozí poetice Semaforu (*Jonáš dejme tomu v úterý*, prem. 1985).

Divácky nejúspěšnější inscenací divadla Semafor byla muzikálová verze Erbenovy *Kytice* (in *Encyklopedie Jiřího Suchého 11*, 2002; prem. 1972, celkem 596 repríz), při které Suchý objevil možnost spolupracovat s jazzmanem Ferdinandem Havlíkem jako skladatelem. Hudební a situační klaunerie v odlehčené formě parafrázovala a travestovala publiku důvěrně známé Erbenovy balady, přičemž významově obracela jejich původní vyznění. Suchého verze balad archetypální střety člověka se smrtí, láskou, dobrem či zradou aktualizovaly, zcivilizovaly a oproti předloze také většinou přesunovaly do polohy anekdotické banality a absurdity bližší moderní době, a to i tam, kde Suchý v kontrastu vůči předloze zvolil tragický konec. Epilog hry tvořila původní balada *Bludička*, vrcholící písní o zkáze lesa a světa nadpřirozených bytostí pod nápoem lidských citů, vášní a chyb.

V dalších hrách bylo stále více patrné, že se Suchý poněkud odklání od své inspirace poetismem dvacátých let. V jeho tvorbě začala převažovat melancholická, deziluzivní tónina a temnější inspirace surrealismem: problematika groteskní manipulace s individuem a téma hlubinných traumat a úzkostí, které přinášejí sny. Tak je tomu například v komorním muzikále *Sladký život blázna Vincka* (in *Jonáš dejme tomu v úterý a jiné hry ze Semaforu*, 1995; prem. 1975), pojetém jako představení, které smí titulní postava z léčebných důvodů uspořádat v psychiatrické léčebně.

Organicky se rozvíjela tvorba druhého z „otců“ žánru text-appealu IVANA VYSKOČILA a jeho Nedivadla, které bylo donuceno opustit Redutu a působit v řadě prostor, a to nejen v Praze, ale v době zákazu (1977–81) i mimo ni. V sedmdesátých letech se Vyskočilovým partnerem při experimentálním hledání „nedivadla“ stal především Pavel Bošek. Východiskem jejich tehdejší spolupráce pak bylo představení nazvané *Kurz* (prem. Reduta 1973), s ironií pojednávající

Ivan
Vyskočil

o „druhotných činitelích vzestupu vzhůru na výše položená a lépe honorovaná místa“. Autoři a herci přijali roli lektorů, kteří diváky školí v tom, jak to někam dotáhnout a jak přitom využít například konexí či příbuzenských vztahů. Na Kurz navázal *Rekurz kurzu* (Radiopalác 1977), který se posléze cestou hledání a improvizace vyvinul v pěti až sedmidílný cyklus nazývaný *Na staré motivy*, respektive *Proč Karolína volala dru Baxovi?* Jeho samostatné díly byly od roku 1977 provozovány na jednotlivých štacích, jako celek pak byl předveden v Českých Budějovicích (vždy po měsíci) a v sezoně 1979–80 dvakrát v Brně. Kromě Boška na něm s Vyskočilem spolupracovala herečka Vlasta Špicnerová a po Boškově smrti (1980) také Otakar Roubínek a Leoš Suchařípa.

K tradičnímu dramatu má z Vyskočilovy tvorby nejbližší hra *HaPr-Dáns*, plným titulem *Seminární cvičení se hrou pana Williama Shakespeara nazvané HAPRDÁNS neboli HAmlet PRinc DÁNSký ve zkratce, zkrátka méně známá verze známého příběhu, kdy tragédie přijde zkrátka* (rozmn. 1981; prem. Divadlo v Nerudovce 1980). Parafráze za pomoci kuchyňských rekvizit reinterpretuje nejznámější Shakespearovu tragédii tak, aby vyhovovala prizmatu znormalizované současnosti. Tragický příběh člověka, který vnímá šílenství doby a společnosti a abnormalitu těch druhých, je tu prostřednictvím psychologické analýzy a s velkou dávkou ironie převrácen naruby: doba nešílí, vláda země je zcela v pořádku a v nejlepších rukách a Hamlet se ze své nemoci uzdraví. Formu povídky či pohádky pro děti i dospělé (knižně 1990) měl textový základ pro představení *Malý Alenáš* (prem. 1976), v němž se Vyskočil vrátil ke svému oblíbenému tématu: očištění roli snů.

Nejpopulárnějším reprezentantem divadla intelektuální relaxace v období normalizace byla tvorba Divadla Járy Cimrmana, tedy hry ZDEŇKA SVĚRÁKA a LADISLAVA SMOLJAKA, kteří se stali hlavními nositeli původně kolektivní ideje. Cimrmanovské hry kombinovaly prvky vyprávěného divadla s mystifikací nesenou postavou českého geniálního polyhistora, umělce a ve Vídni rozeného vlastence. Tomu odpovídala i jejich forma pracující v první polovině inscenace se stylizovanou autenticitou pseudovědeckých přednášek a v druhé jakoby prezentující naivistické výsledky Cimrmanových divadelních aktivit. Zdánlivě apolitická divadelní mystifikace před aktuální skutečností tematicky unikala do zidealizovaného světa před rokem

Divadlo
Járy Cimrmana

1914. V prvním plánu byla parodií na učenou hloupost, dogmatiku sofizmat i jednotlivé dramatické žánry, současně však přinášela mnohohvrstevnatý humor, pohybující se od nezávazného nonsensu přes provokativní hru s tradičními národními stereotypy až po prvky alegorické satiry na mechanismy byrokratického a policejního státu.

V jednotlivých představeních byl Cimrman postupně prezentován jako autor operet (*Hospoda Na mýtince*, prem. 1969) a oper (*Cimrman v říši hudby*, s dvojicí činoherně sehraňých libret *V chaloupky stínu* a *Úspěch českého inženýra v Indii*, 1989; prem. 1973), jako kriminalista a autor detektivky (*Vražda v salonním coupé*, prem. 1970) a také jako pohádkář (*Dlouhý, Široký a Krátkozraký*, prem. 1974). Postupy pokleslé literatury parodovala hra *Němý Bobeš* (vše in *Divadlo Jára Cimrmana*, 1987; prem. 1971). Prvenství, které bylo Čechům velkými a mocnými odepřeno, prezentovalo také *Dobytí severního pólu* (1992; prem. 1985).

Ironicky kritický odstup divadla od současnosti a oficiálních frází je patrný například ve hře *Posel z Liptákova* (in *Divadlo Jára Cimrmana*, 1987; prem. 1977), obsahující i „rekonstrukci“ her *Posel světla* a *Vizionář*, které groteskně zpochybňují téma vědeckého a společenského pokroku. Motivy špiclování, policejních provokací a režimu, v němž se trestá vyprávění protistátních anekdot, obsahuje hra *Lijavec* (1992; prem. 1982). Nejpolitičtější hrou o českém charakteru byl *Blaník* (1992; prem. 1990). Prostřednictvím travestie pověsti o vojsku svatého Václava, které má z hory vyjet, až národu bude nejhůř, provokativně kladla naléhavou otázku, kdy a jak jednat, a především, zda jsme vůbec schopni jednat.

PROMĚNA DRAMATICKÉHO TEXTU A DIVADLA ZA NORMALIZACE

Dramatika, která v sedmdesátých a osmdesátých letech mohla být oficiálně uváděna, fungovala ve zcela jiných podmínkách než ta, která neměla přístup na česká jeviště. I ona však byla vnitřně a v čase

velmi diferencovaná: vedle sebe tu vystupovali dramatici, kteří plnili politické zadání, autoři bezpečně se pohybující v oblasti ideologicky nenapadnutelných témat, ale také dramatici hledající hranice povoleného, jakož i ti, kteří mohli v oficiálním prostoru působit jen s velkými obtížemi. V druhé polovině osmdesátých let pak byli v rámci dílčího uvolňování legalizováni rovněž někteří z tvůrců dříve zakazovaných.

Upevňování komunistického režimu v sedmdesátých letech postavilo tvůrce před nutnost volby: pokud se rozhodli i nadále působit v oficiální sféře (a pokud jim to nebylo zakázáno), museli se vyrovnat nejen s problémem autocenzury a hranic své ochoty přizpůsobovat se vnucovanému, ale také s úkolem hledat nová témata, nové cesty a formy, jež by prošly sítím cenzury, nebyly lži a byly schopné oslovit spřízněné publikum.

Jako jedna z nabízejících se příležitostí pro svobodnější tvorbu se záhy ukázal příklon k dramatizacím, tedy k uvádění textů, které již cenzurou prošly a mohly být transponovány do divadelního tvaru. Jako druhá možnost, jak se vyhnout potížím se slovy, přímými formulacemi a myšlenkami, bylo přesunutí těžiště výpovědi do hůře cenzurovatelné nonverbální a pocitové složky: z dramatu na inscenaci a její asociativní recepci. Znamenalo to hledání takových dramatických a divadelních forem, které by se mohly opřít o souznění jeviště s hledištěm.

Společným důsledkem obou tendencí bylo, že české divadlo sedmdesátých a osmdesátých let v kontaktu s publikem a za podpory kritické obce plně rozvinulo obecnější a dlouhodobější tendenci k emancipaci divadla a divadelnosti. Kritériem hodnoty a místem setkání s publikem byla nonkonformní scénická forma a především mravní rozměr sdělení vyjadřujícího oficiálně tabuizované, ale intenzivně prožívané pocity publika.

Zatímco tedy české divadlo objevovalo širokou škálu nových výrazových prostředků, autoři oficiálně hraných her museli psát texty, které nebylo možné „chytit za slovo“, tedy vyhýbat se nejen všemu zřetelně kritickému či satirickému, ale i všemu, co by připomínalo nedávnou inspiraci poetikou absurdity. Za socialistickému člověku cizí byly prohlášeny pocity životní nesmyslnosti, grotesknosti a odcizenosti, jakož i – jinak společností intenzivně prožívaný – konflikt

Cenzura
a autocenzura

Příležitosti
pro svobodnější
tvorbu

Emancipace
divadla
a divadelnosti

Tematické
limity oficiální
dramatiky

mezi individuem a odosobněnými sociálními mechanismy. Náráz těchto nových omezení byl přitom natolik silný, že se drama v první polovině sedmdesátých let téměř přestalo psát a původní dramatika na repertoáru českých divadel absentovala. A pokud se v dalších letech pokusy o původní českou hru začaly stále více objevovat, tematicky mířily do privátní sféry bytí člověka, do níž aktuální společenské konotace mohly zasahovat jen nepřímo. Hry, které tomuto trendu vzdorovaly, ať již svou obrazností a metaforičností, nebo kritickým vyhocením životního pocitu, pak publikum mohlo spatřit teprve v průběhu následujícího desetiletí.

DRAMA POD TLAKEM MOCI

Únik dramatiků do apolitické sféry nevyhovoval kulturním funkcio-
nářům a na ně navázaným recenzentům, podle nichž drama mělo
aktivně podporovat KSČ a její představy o společnosti. Před drama-
turgy divadel byl proto položen úkol vyhledávat a uvádět „angažo-
vaný“ repertoár a díla stranicky aktivních autorů. V praxi to zname-
ňalo návrat k budovatelské koncepci dramatu, která však již neměla
být tolik spoutávána po tvarové stránce. Příznačné pro dobovou
situaci – na rozdíl od let padesátých – ovšem bylo, že toto hlasité
volání funkcionářů po politickém divadle nacházelo jen minimální
odezvu u samotných tvůrců a navzdory státní podpoře požadovaná
dramatika nevznikala, respektive přesunula se do televize, která
byla ochotná uvádět i umělecky méně vyvedené kusy. V důsled-
ku toho nastolenou normu spontánně akceptovalo jen velmi málo
autorů.

K těm, kteří tuto normu chápali jako svou osobní příležitost, patřil
zejména VOJTĚCH TRAPL, který v dramatu *Tobě hrana zvonit nebude*
(rozmn. 1972; prem. Hradec Králové 1973) zpracoval téma statečné
prokurátorky-komunistky, která dokázala vzdorovat „zmanipulované
většině“, a odsoudil tak „zločinnou kontrarevoluci“ z let 1968–69.
Jiným příkladem může být (původně televizní) drama *Střílejte oběma
rukama* (rozmn. 1978; prem. Národní divadlo 1978), v němž Karel

Štorkán a Jiří Bednář přinesli třídne vyhocený obraz kolektivizace
zemědělství.

Velmi vítány však byly rovněž hry JANA JÍLKA, které kombino-
valy společensky angažovaná témata, tedy všednodenní „zápas za
socialismus“, s divácky přijatelnou formou zábavné konverzační
komedie. Nejuváděnějším původním českým titulem sedmdesátých
a osmdesátých let tak byla Jílkova hra *Silvestr* (rozmn. 1974; prem.
Vinohrady 1975).

Prestižním žánrem bylo drama ze současnosti, v praxi pojímané
jako sled epizod ze všedního života a příležitost k situační nebo cha-
rakterové tragikomedii lidských figurek. Jednotlivé příběhy vyrůs-
taly z tematiky rodinných krizí, generačních konfliktů či vnitřních
morálních dilemat, ideově se přitom dramatici pohybovali mezi při-
takáním danému statu quo a jeho více či méně skrytým odsudkem.

Od roku 1973 do počátku osmdesátých let této produkci domino-
valy hry, které přímo či nepřímo navazovaly na čechovovsko-hrubí-
novskou dramaturgii přelomu padesátých a šedesátých let, ale inspi-
rovaly se i díly ruského dramatika Leonida Leonova a dramatikou
angloamerickou (Tennessee Williams a Eugene O'Neill). Společným
rysem těchto her byla snaha zpodobením jednotlivin víceméně epi-
zodického charakteru uchopit unikající pravdu autentické životní
reality, jakož i zájem o psychologii obyčejného člověka a uvědomě-
ní si faktu, jak těžká věc je pro osamělého jedince schopnost s těmi
druhými mluvit a komunikovat. Tuto linii v sedmdesátých letech
reprezentovala zvláště dramata KVĚTY TŘEBICKÉ (*Cesta k domovu*,
rozmn. 1973; prem. Realistické divadlo 1973), MIRKA STIEBERA (*Posled-
ní prázdniny*, rozmn. 1977; prem. Tylovo divadlo 1977) či RADOSLAVA
LOŠŤÁKA (*Opožděný ptáci zpěv*, rozmn. 1976; prem. Olomouc 1976).

Složitý vztah tří seniorů, dvou sester a manžela jedné z nich, kteří
se ve společné domácnosti vyrovnávají se smrtí třetí sestry, vykres-
lil JIŘÍ ŠOTOLA v tragikomedii *Možná je na střeše kůň* (rozmn. 1980;
prem. Realistické divadlo 1980). Osudovost a složitost lidského do-
rozumění tematizoval v dramatu o krizi manželství a identity *Pěší
ptáci* (rozmn. 1981; prem. Tylovo divadlo 1981).

Součástí diferencovaného obrazu českého dramatu období nor-
malizace byl důraz na obecnou morálku. Ve světě přetvářky, lži, so-
bectví a kariérismu představovaly základní etické principy lidského

Angažovaná
dramatická
tvorba

Vojtěch
Trapl

Jan
Jílek

Drama
ze současnosti

Jiří
Šotola

Tematika
mezilidských
vztahů a jejich
krizí

soužití pevný bod, o nějž bylo možné opřít dramatickou výpověď. Jedním z prostorů pro demonstraci mezilidských krizí byla sféra mleneckých a manželských vztahů a jejich peripetií (např. MIROSLAV STONIŠ: *Kde tráva je červená a modrá aneb Tektonické poruchy ve čtvrtohorách*; rozmn. 1979; prem. Divadlo E. F. Buriana 1979; JAN OTČENÁŠEK: *Víkend uprostřed týdne*, rozmn. 1975; prem. Komorní divadlo 1975). Tragický zápas se společností zobrazil JOSEF BOUČEK v psychologické moralitě *Svlékání kůže* (rozmn. 1987; prem. Cheb 1986), jejíž dějovou linku utváří vykreslování vztahů v rozpadající se rodině během těžkého období po návratu otce z vězení.

Jana
Knitlová

Tyto dramatické odsudky soudobé morálky povětšinou zůstávaly v rovině obecné nespokojenosti, v jednotlivých případech však dostávaly i očekávanou společenskou kritičnost. Tu diváci vnímali například v tragikomedii JANY KNITLOVÉ *Sekyra na studánky* (rozmn. 1974; prem. s tit. *Noc k otvírání studánek*, Kolín 1974), v níž silvestrovské setkání dvou bývalých spolužáků přerůstá v komorní drama o čistotě charakterů a vině, o malosti a kořistnickém egoismu.

Miroslav
Horníček

Svár změšťáčtělého pragmatismu s životním ideálem zpracoval MIROSLAV HORNÍČEK v komorním psychologickém dramatu *Můj strýček kauboj aneb Rodeo* (rozmn. 1977; prem. Státní divadlo v Brně 1977). Téma – právo člověka prosadit si vlastní cestu bez ohledu na dobře míněné rady či citová vydírání svých bližních – autor rozvíjí prostřednictvím dvou paralelně odvíjených fabulačních linií. Vedle sebe tak stojí životní bilance strýce, který je v Americe vyšetřován pro podezření z vraždy manželky, a váhání jeho zdejšího synovce, zda se má přiřadit ke konformní většině a odsoudit sám sebe k dožití v nehybnosti stereotypů, jimiž pohrdá.

Helena
Albertová

Na samé hranici povolené míry kritičnosti se pohybovala HELENA ALBERTOVÁ. Její debut *Parádní pokoj* nesměl být v roce 1974 Otomarem Krejčou inscenován v Praze, mohl však být uveden v Plzni (Divadlo J. K. Tyla – Komorní divadlo 1974) a v následujících třech letech se dočkal dalších čtyř premiér v jiných divadlech. Autorka v něm evokovala atmosféru xenofobního podráždění a nedefinovaného napětí, svědčícího o neustálé latentní hrozbě rozpadu rodiny, která drží pohromadě jen silou stereotypů. Albertové následná hra *Letní kino Život* byla v roce 1977 v ostravském Státním divadle zakázána těsně před premiérou. Generační drama odehrávající se během

jedné noci zachycuje tragikomické setkání několika mladých lidí a úspěšného architekta, muže bez tváře a cti, který jim dává lekci z „pravidel společenského života“. O postupném rozšiřování míry možného a povoleného během normalizace svědčí to, že Letní kino Život, které poprvé vyšlo v roce 1978 ve čtvrtém čísle samizdatového časopisu Dialog, v roce 1986 už mohlo být inscenováno Severomoravským divadlem v Šumperku a v následujícím roce bylo také publikováno v Dili. Otevřený tragický konflikt jedince a systému mohla Albertová ovšem představit až v roce 1988, kdy jí na jevišti Městských divadlech pražských (Rokoka) byla uvedena hra *Příběh Jana Jakubce* (rkp. s tit. *Axiom*, 1985; rozmn. 1988): mozaika impresí, jež prezentuje vývoj titulní postavy od romantické vzpoury přes tragickou porážku, letargii až ke smíření se sebou samým i s prohrami a zklamáními.

Prezentace ostřejšího vidění etických (a politických) problémů soudobé společnosti bylo snazší od počátku osmdesátých let, zvláště pokud se spojovalo s režimem relativně tolerovanou tematikou ekologickou. Hra MIROSLAVA STONIŠE *Hořké letní herbicidy* (rozmn. 1981; prem. Divadlo bratří Mrštíků, Brno 1981) takto zpracovala téma vážné ekologické škody vzniklé nekompetencí kariéristy a hochštaplera, za niž ovšem právní odpovědnost nese někdo jiný.

Dramatikem vyhraněného etického patosu, jenž směřoval k obžalobě života postaveného na lži a utilitaristickém přístupu, byl v osmdesátých letech filmový režisér a dramatik ANTONÍN MÁŠA. Debutoval komedií o nebezpečí přetechnizovaného světa *Ani slovo o lásce* (prem. Činoherní studio JAMU 1981). Princip divadla na divadle určil také Mášovo drama *Noční zkouška* (prem. Laterna magika 1981). Herecké osvojování si Shakespearova Othella je v něm autorovi příležitostí k prezentaci časoprostorově i psychologicky složité situace, v níž mikrokosmos divadla přerůstá v metaforu společenského makrosvěta, plného agresivních ctižádostivců, povrchných libertínů, vychytralých sobců a zlodějíčků.

Kam až se – v závěru normalizace – dalo prostřednictvím oficiální dramatiky dojít, dokládá Mášova *Mrtvá živá voda* (rozmn. 1989; prem. Pardubice 1989, hráno s tit. *Vivisekce*). Dominuje jí postava systému nepohodlného člověka, který marně varuje před nepromyšlenými kroky (nevhodnými melioracemi). Moralistní soud nad

Letní kino
Život

Miroslav
Stoniš

Antonín
Máša

společenskými mechanismy je přitom vyhocen prostřednictvím kriminální zápletky a také využitím přechodu od televizní rekonstrukce událostí k formě psychodramatu.

Konverzační
a situační
komedie

Značnou část dobové dramatické produkce vytvářely konverzační a situační komedie, orientující se na nadčasová privátní témata, anekdotičnost, laskavý humor a vlídnou, většinou politicky neútočnou ironii. Takové hry často pojednávaly o mezilidských vztazích v rodině a na pracovištích, o manželských krizích a dalších partnerských peripetiích (seznámení, svádění, nevěra, rozvod ad.); syžetově bývaly založeny na konfliktu dvou odlišných lidských typů, případně na charakterové proměně chybujícího hrdiny.

Po celé dvacetiletí tak oblíbenou součástí repertoáru byla například anekdota JIŘÍHO CÍSLERA o první schůzce „na inzerát“, na které oba skrývají svou zrakovou vadu (*Brejle*, rozmn. 1972; prem. Kladivadlo, Ústí nad Labem 1970). Na hranici mezi situační komedií, modelovým dramatem a satirickou groteskou oscilovala dramatika VLASTIMILA VENCLÍKA, ať již si pohrávala s postavou nemocenského revizora, kterého podvádějící pacient oklame a posléze uškrtí (*Vrať mi pyžamo*, rozmn. 1975; prem. Ateliér 1975), nebo šlo o komedii tematizující měšťácké lpění na jistotách tichého domova (*Domácí představení*, rozmn. 1976; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1976).

Jiří
Hubač

Nejvýraznějším reprezentantem žánru konverzační komedie ve stylu televizních inscenací byl JIŘÍ HUBAČ. Jeho hra *Dům na nebesích* (rozmn. 1980; prem. Vinohrady 1980) představovala tragikomickou „sondu do života“, která získala značný divácký ohlas v Československu i v zahraničí. Drama tvoří sled komických epizod, které ale v závěru ústí v psychologickou moralitu o bezútěšnosti samoty. Její hrdinkou je „žena z lidu“, která se ve prospěch bližních vzdala štěstí. Hubačova hra *Stará dobrá kapela* (rozmn. 1984; prem. Nová scéna ND 1984) je divadelní verzí autorovy mimořádně úspěšné televizní inscenace *Nezralé maliny* (rež. František Filip, tv. 1980; knižně 1985). S využitím tradičního motivu abiturientského setkání zachytila skupinu osamocených lidí na samém konci jejich existence, kdy chtějí alespoň na několik dní prožít iluzi mládí.

Miroslav
Horníček

Určitou výjimku v rámci konverzačních komedií představovala tvorba MIROSLAVA HORNÍČKA, jehož hry směřovaly od intimního, osobního či rodinného „privatissima“ k vážnější problematice lidské

odpovědnosti. Autor přitom s oblibou pracoval s prvky populární literatury (historický příběh, detektivka, psychothriller, gangsterka, groteska ad.). Jeho hra *Tři Alberti a slečna Matylda* (rozmn. 1976; prem. Divadlo ABC 1977) je stylizována jako groteskní detektivka několikrát převracející role pronásledovatelů a pronásledovaných, lupičů a obětí. Komedií *Dva muži v šachu* (rozmn. 1974; prem. Divadlo ABC 1974) na pozadí úsměvného příběhu dvou italských šlechticů rozvíjí souboj ženského a mužského živlu. Historické kulisy má také filozofující komedie *Louka pro dva* (rozmn. 1984; prem. Hradec Králové 1984) o autokratické moci, jejíž síle lze vzdorovat pouze slušností a inteligencí.

Konverzační dramatika poskytovala také příležitost pro tvůrce zakázané, skrývající se za krycí jména. Patřil k nim JAROSLAV VOSTRÝ, autor situační a zápletkové variace na komedii dell'arte *Tři v tom* (pod jm. Jiřího Menzela, rozmn. 1979; prem. Činoherní klub 1978), ale i teatrolog JAN KOPECKÝ. Kopeckého komedie *Kočka ve vile* (rozmn. 1978; prem. České Budějovice 1979, pod jm. Jiří Poch), kterou napsal společně se zakázaným novinářem a překladatelem JIŘÍM SEYDLEREM, paradoxně tematizuje prostředí, které autoři poznali v důsledku politických represí. Pojednává o třech hledačích vodních zdrojů, do jejichž maringotky se nečekaně nastěhuje tajemná dívka na útěku.

Po roce 1985 se i konverzační dramatika začala politizovat. Na konfliktu mezi zástupci starého (poststalinského) a nového (přestavbového) světa je založeno satirické podobenství PETRA NOVOTNÉHO a ILJI RACKA ML. *Psychoterapie* (rozmn. 1989; prem. Liberec 1988) s pokračováním *Mistři psychoterapie* (prem. Státní divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1989). Zákaz po premiéře, ostrou výměnu názorů na stránkách tisku a opětovné povolení inscenace v předvečer listopadu 1989 vyvolala satira VÁCLAVA BERÁNKA *Z Košic do Aše a zpět* (rozmn. 1988; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1989), příběh mladého kariéristy, který ryze utilitárně a bez jakýchkoli skrupulí vstoupí do komunistické strany a získá vysoké mocenské pozice.

„Skrýti“ autoři
oficiálních her

Politizace
konverzační
dramatiky

DRAMA HISTORICKÝCH ALEGORIÍ

Jedním z konstitutivních rysů literatury období normalizace byl návrat k historické tematice, a to ve všech možných funkcích: jako poukazu k národním tradicím a dalším formám společenské sebeidentifikace, jako prostoru pro volnou fabulaci, ale i jako možnosti, jak obejít cenzuru a vyjádřit se prostřednictvím jinotaje. Pocit historického zklamání, který české společnosti přinesl konec šedesátých let, se přitom promítl do zájmu o skrytou tvář dějinných událostí a postavy lidí dějinami smýkaných a manipulovaných.

Oldřich
Daněk

OLDŘICHA DAŇKA přivedlo deziluzivní vnímání minulosti jako nadčasového obrazu lidské existence na počátku sedmdesátých let ke grotesknímu podobenství *Dva na koni, jeden na oslu* (rozm. 1971; prem. Realistické divadlo 1971). Jeho hrdiny jsou tři kmáni, toulaví žoldnéři z časů Václava IV., kteří již sloužili mnoha pánům na všech koncích Evropy, a třebaže doufají, že alespoň jedinkrát by přitom mohli stát na straně práva, brzy přicházejí o poslední zbytky iluzí o lidské společnosti. Téma prohry určilo také Daňkovu hru *Bitva na Moravském poli* (rozm. 1979; prem. Klub Dominik, Plzeň 1979), pojatou jako sled svědectví pamětníků o posledním boji Přemysla Otakara II.

Klíčovou Daňkovou historickou hrou byla *Vévodkyně valdštejnských vojsk* (rozm. 1981; prem. Tylovo divadlo 1980). Jde o podobnost o absurditě a paradoxech války, jejíž obětí je každý, ale každý na ní také nese svou vinu. V dramatu, pracujícím metodou ostrých časoprostorových střihů, několika dějových pásem a divadla na divadle, je obraz třicetileté války sevřen mezi dvojí perspektivou: jednu reprezentuje postava ambiciózního a optimistického Valdštejna v okamžiku, kdy se rozhodne bojovat o moc, druhou pak tentýž hrdina poté, co byl zavražděn. Proti optimismu toho, jenž měl svá vítězství před sebou, je tak postavena skepse toho druhého, který po patnácti letech vše prohrál a stal se směšnou karikaturou sebe sama.

Jiří
Šotola

Hořce ironickým obrazem nelítostného zápasu o politickou moc, jehož obětí se stal ten jediný, kdo odmítl lhát a zpronevěřit se svému svědomí, byl *Zázrak Na louži* (rozm. 1974), další hra z doby Václava IV., kterou při její premiéře v roce 1974 v Realistickém divadle

podepsal Milan Calábek, neboť skutečný autor, JIŘÍ ŠOTOLA, byl v té době ještě zakázaný. Na humorném napětí mezi dějinnými politickými činy a soukromím mocných, konkrétně Karla IV. a jeho syna Václava, byla založena následná Šotolova komedie *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (rozm. 1979; prem. Realistické divadlo 1979).

Komediálních možností rozporu mezi historickou legendou a všednodenní realitou mocných využil i JIŘÍ HUBAČ v hořké konverzační veselohře o posledních letech Napoleonova života na ostrově Svatá Helena (*Generálka*, rozm. 1986; prem. Vinohrady 1986). Hra těžila z konfrontace názorů a autostylizačních gest bývalého pána světa a prosté životní zkušenosti obyčejné ženy.

Jiří
Hubač

Snaha kriticky postihnout realitu politického systému a současně obejít odpor schvalovacích orgánů dramatiky přirozeně vedla k hledání i takových námětů, jejichž historičta a faktičta mohla zaštitit skutečnost, že jsou schopny tematizovat každodenní praxi v právě žitém totalitním režimu. Aktualizovala se tak taková historická období, jako byla jakobínská diktatura (JOSEF BOUČEK: *Spor o dědictví občana J. J. aneb Smrt v zahradě Girardinů*, rozm. 1987; prem. s tit. *Smrt v zahradě Girardinů*, Jihlava 1986), nebo také – nejčastěji – nacistická Třetí říše a protektorát.

Drama
historických
paralel
totalitního
režimu

Téma udržení mravní integrity osobnosti i přes nátlak brutálního politického režimu otevřel JIŘÍ ŠOTOLA v tragikomedii propojující dávnou a nedávnou historii. Drama *Bitva u Kresčaku* (rozm. 1982; prem. Realistické divadlo 1982) vykresluje počínání dvojice přátel a náhodného návštěvníka, kteří se kdesi na venkově v malém železničářském domku pokoušejí zinscenovat historickou, či spíše fantaskní realitu z léta 1346, kdy český král bojoval do posledního dechu. Autor jejich úsilí ale zasadil do atmosféry heydrichiády a motivoval ho snahou překonat pocit bezmoci a frustrace a také potřebou vzdoru.

Drama návratů
do období
protektorátu

JANA KNITLOVÁ ve hře *Soukromá derniéra* (rozm. 1987; prem. Reduta 1987) prostřednictvím tematického návratu do časů fašismu vyjádřila tematiku totalitní manipulace s jedincem a problém jeho kolaborace se zlem. Posedlost hereckou prací, která vynikajícího herce vede k tomu, aby ji nadřadil nad morální normy a začal sloužit diktatuře, tematizovali OLDŘICH DANĚK ve hře z prostředí protektorátu *Válka vypukne po přestávce aneb Dostih na dlouhé trati* (rozm. 1976; prem. Realistické divadlo 1976), ale také JAN VEDRAL

v dramatu *Urmefisto* (rozmn. 1988; prem. Vinohrady 1988), opírajícím se o román Klause Manna *Mefisto*.

Historické analogie přitahovaly dramatiky i tím, že mohly poskytnout příležitost pro analýzu české národní povahy a jejího podílu na podobě vlastního osudu, tedy především pro odsudky české přizpůsobivosti. Karikaturou „češství“ tak, jak se projevuje ve chvílích ohrožení, byla hra JANA SCHMIDA *Třináct vůní* (rozmn. 1979; prem. Studio Ypsilon, Liberec 1975). Očíma dítěte jsou v ní nahlíženy postupné názorové proměny členů typické středostavovské rodiny za nacistické okupace a války. Zřetelným cílem tohoto podobenství přitom je varovat před postupným ztotožňováním se občana s amorálními poměry.

Dramatikem, který se nejvíce věnoval žánru her využívajících historické kulisy k útoku na aktuální společenské poměry, byl KAREL STEIGERWALD, autor vysmívající se české malodušnosti a „chytráctví“, které si přizpůsobí všechny mravní a politické ideály, a variující jediné téma: neslučitelnost mravního idealismu jednotlivců s cynickým prospěchářstvím většiny.

Oblíbeným Steigerwaldovým postupem přitom byla konfrontace dvou časových rovin. V první ze svých her, v *Tatarské pouti* (čas. Listy 1986, č. 3, rozmn. 1988, 1979 nazkoušená inscenace v ústeckém Činoherním studiu zakázána, prem. 1988 v Divadle Na zábradlí) proti sobě staví tehdejší přítomnost a přelom padesátých a šedesátých let a konfrontuje životní postoje dvou postav: syna (neúspěšného studenta) a jeho otce, čestného a poctivého člověka, který však jednou přijal – snad proto, aby pomohl synovi – roli v nesmyslné pseudohistorické politické slavnostní akci. Ostrá konfrontace hurávlástenectví za revoluce 1848 a zbabělosti stejných postav v době bachovské „normalizace“ určila frašku *Dobové tance* (rozmn. 1981; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1980), gogolovský obraz společnosti, které chybí skutečně prožívaný ideál svobody a demokracie, a která tedy trestá ty, kteří navzdory „dobovým tancům“ usilují jít rovně. Obdobně je tomu i v satirické burlesce *Foxtrot* (rozmn. 1982; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1982), kde prvorepublikový maloměšťácký provincialismus, primitivní vychytralost a pragmatismus „hrdiny“ dovede až ke ztrátě občanských svobod a k přisluhování okupačnímu nacismu.

Čistou groteskou, a to již nikoli na historické téma, je poslední hra Steigerwaldovy volné tetralogie, *Neapolská choroba* (rozmn. 1988; prem. Žižkovské divadlo 1988). Anekdotický příběh o sebezáhubném charakteru moci, která není schopna sebereflexe, která ale má dostatek síly prosazovat své bludy, je tentokrát situován do chaosu po jaderné, civilizační a ekologické katastrofě, kdy je přežívající lidstvo ohroženo ztrátou paměti i bývalých dovedností. Ovládáno prapodivnou elitou, vrátilo se k totalitnímu feudalismu, řízenému z kafkaovsky nedostupného „Hradu“.

Ve stejné divadelní dílně, z které pocházely Steigerwaldovy první hry, tedy v prostředí ústeckého Činoherního studia, vzniklo rovněž historické podobenství *Edessa* (rozmn. 1990; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1978), jež napsal dramaturg tohoto divadla ALEX KOENIGSMARK. Hra o „rytíři Medardovi od Žluté skály“, jenž kdesi v poušti hledá tajemné město, poukazuje na obecnou destrukci přirozených hodnot. Příběh putujícího blouda ovšem není ani tak společenskokritickou satirou, jako spíše nadčasovým podobenstvím o nutnosti hledat smysl života navzdory všeobecnému cynismu, utrpení a bolesti.

Alex
Koenigsmark

NÁVRAT K MODELOVÉ HŘE

Jestliže nástup normalizace na počátku sedmdesátých let znamenal stop dramatické modelových abstrakcí, výše jmenované Steigerwaldovy a Koenigsmarkovy hry poukazují na vznik trendu, který se zhruba o deset let později pokoušel postupy objevené dramatikou šedesátých let znovu vrátit na česká jeviště. Postupně se totiž otevírala možnost uvádět i tvorbu, která víceméně přímo navazovala na tvarové impulzy absurdního dramatu a také na jeho společenskou kritičnost.

Předzvěstí tohoto trendu byla například hra *Mejdan na písku* (rozmn. 1978), kterou její autor a režisér ZDENĚK KALOČ uvedl ve Státním divadle v Brně v roce 1977. Rozehrál v ní dramatické konflikty mezi dvanácti lidmi, kteří se po havárii letadla ocitnou kdesi mimo

Zdeněk
Kaloč

civilizaci. Na uzavřené skupině postav, jejíž jednotliví příslušníci prezentují různé psychické a sociální typy, je tu prezentován krutý a nesmyslný souboj o úspěch, nadvládu a o možnost manipulovat s těmi druhými.

Alex
Koenigsmark

Ukazatelem posunu hranic povoleného může být Koenigsmarkova groteskní „smutná fraška s orchestrem“ *Adiě, miláčku!* (rozmn. 1983). V roce 1979 bylo její inscenování v ústeckém Činoherním studiu zakázáno, v roce 1983 však mohla být uvedena v pražském Rokoku. Obraz ze života lázeňského orchestru, řízeného cynickým autokratem, je ironickým podobenstvím o poměrech, v nichž všichni přijali svou roli a – i přes zjevnou všeobecnou nespokojenost – se jí nehodlají vzdát, neboť živoření v jistotě je přece jen pohodlnější než přijetí osobní zodpovědnosti.

Daniela
Fischerová

Postupy modelového dramatu odvíjejícího se od určité ideové teze určují také dramatiky DANIELY FISCHEROVÉ, jež usilovala o nadčasová básnická podobenství. Jejich charakter spouštěla inspirace rozmanitými mýty a legendami, metatextovost, antiiluzivní kompozice a zcizování dějů, jakož i výrazná jazyková a myšlenková stylizace. V dramatu *Báj* (rozmn. 1988; prem. Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 1987) se Fischerová opřela o středověkou legendu o krysaři, ale i o některé faustovské motivy a vytvořila metaforu o věčném sváru svobody a lásky se zlou mocí, která se snaží všechny ovládnout. Ústředním tématem hry je zhoubnost pragmatismu, jenž vede ke lži a kolaboraci s tímto zlem. Fischerová tu silně akcentuje neodvolatelnost lidských činů: účel neposvěcuje prostředky, ani když je člověk přesvědčen o vlastním poslání – každý kompromis znamená mravní zkázu a znesvěcení ideálu. Tématu mravní zodpovědnosti jedince se Fischerová věnovala také ve variaci na Gozziho pohádku *Princezna T.* (rozmn. 1987; prem. Ostrava 1986).

Přemysl
Rut

K dramatickému tvaru alegorické morality založené na hravé slovní ekvilibristice mířil PŘEMYSL RUT. Hrdinou *Takového beznadějného případu* (rozmn. 1988; čas. Listy 1989, č. 3; prem. Malé české divadlo 1986) je človíček bez identity jménem Hejhula, který za doprovodu Naděje hledá v labyrintu města dveře od bytu; jediné dveře, které dokáže odemknout, jsou však dveře vězení. Konečně se tak může cítit v bezpečí, neboť vymění Naději za Jistotu a má ochranu Bezpečnosti.

Hra *Žádná tragédie. Malý český Macbeth* (in *Žádné tragédie*, 1992; prem. HaDivadlo, Brno 1989) je vysokoilovsko-shakespearovskou variací na téma kariéra, svědomí, moc a manipulace.

MONODRAMA

Jednou ze spojnic mezi dramatikou oficiální a neoficiální byl zájem o žánr monodramatu, tedy dramatu určeného pro divadlo jednoho herce. V případě zakázaných dramatiků byla volba této organizačně relativně nenáročné formy logická a inspirovala řadu autorů, například Františka Pavlíčka či Josefa Topola. Možnost poskytnout konkrétnímu herci či herečce příležitost k samostatnému vystupování, které by obcházel rozhodovací a schvalovací mechanismy v běžných divadlech, však zaujala i ty, kteří směli své hry inscenovat. Okolo poloviny osmdesátých let tak v rámci české oficiální dramatiky tento žánr prošel neobvyklým rozkvětem. Monodramata psala celá řada autorů rozmanitého naturelu: ALENA VOSTRÁ (*S ženami je kříž*, rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1983), JOSEF BOUČEK (*V šatně*, rozmn. 1984; prem. Pražské kulturní středisko 1983), PŘEMYSL RUT a BŘETISLAV RYCHLÍK (*Dnes naposled!*, prem. HaDivadlo, Brno 1985) i ALEX KOENIGSMARK (*Strašidla*, rozmn. 1987; prem. Žižkovské divadlo 1985). K zajímavějším také patřila například *Commedia finita* VIKTORIE HRADSKÉ (rozmn. 1984; prem. Divadlo J. K. Tyla Plzeň 1985), jež je složena ze čtyř svědectví, skládajících obraz citových a sexuálních dramát operní zpěvačky Emy Destinové.

Systematičtější se žánru monodramatu věnoval ARNOŠT GOLDFLAM, jenž tato svá díla posléze vydal v souboru *Hry pro jednoho* (1998). Ve hře *Jeden den* (prem. Hanácké divadlo, Prostějov 1983) vykreslil mladého muže, který si vyprázdňený automatismus každodennosti ozvláštňuje náhražkovými úniky do umělých zážitků a vyfabulovaných příhod. Stejně téma rozvíjí i hra *Jedna noc aneb Sen* (rozmn. 1988; prem. JAMU Brno – Studio Marta 1991), jejíž hrdina před všedností uniká do snu, přesněji do rozličných literárních žánrů: salonní hry, detektivky, dobrodružného románu, sci-fi či výrobního dramatu.

Rozkvět
monodramatu
v polovině
80. letArnošt
Goldflam

Biletářka

Goldflamovo monodrama *Biletářka* (in *Biletářka; Jeden den*, rozmn. 1983; prem. Hanácké divadlo, Prostějov 1983) fabulačně vychází ze situace, kdy se v kině přetrhne film a uvaděčka se snaží nečekanou přestávku omluvit a vyplnit. Od výchozí zdvořilosti, směšnosti a nemohoucnosti přitom přechází k veřejné exhibici, k rekapitulaci vlastního života a také k agresivním útokům na zaskočené diváky a k manipulaci s nimi. Hru *Agátománie* (rozmn. 1987; prem. Viola a Pražské kulturní středisko 1987) tvoří dva na sebe navazující monology představující dva dokonale odlišné způsoby myšlení: všehoschopnou zřítnost a dobromyslný altruismus. Zatímco zlo bezostyšně triumfuje, dobro je nejenom trestáno, ale i zmitáno vnitřní nejistotou, zda není vinno.

DRAMATIZACE A ADAPTACE V DIVADLECH STUDIOVÉHO TYPU

Výrazným fenoménem českého divadla sedmdesátých a osmdesátých let se stala studiová a autorská divadla hledající jinou cestu k divákovi než divadla tradiční, „kamenná“. Osou jejich snažení bylo navázat se svými diváky dialog a navzdory kulturněpolitickým omezením vyslovit aktuální životní pocit, což znamenalo i změnu dramaturgie. Ta byla podřízena téměř laboratorní funkci divadla a jeho hledání vlastních možností vyjádření. Před autorským hecťákem, které v šedesátých letech charakterizovalo divadla malých forem, dávaly studiové scény přednost autorství dramaturgickému a hlavně režijnímu. V nejvyhraněnějších projevech této tendence se základním impulzem k inscenaci stával nikoli text, ale určité konkrétní téma, které kolektiv divadla provokovalo ke společné tvorbě.

Režiséři Zdeněk Pospíšil, Peter Scherhauser a Eva Tálská byli vůdčími osobnostmi brněnského Divadla na provázku, Svatopluk Vála, Arnošt Goldflam (a dramaturg Josef Kovalčuk) vyprofilovali prostějovské a brněnské HaDivadlo, Ivan Rajmont spoluurčoval charakter ústeckého Činoherního studia, Zdeněk Potužil vedl pražské Divadlo

na okraji, Jan Schmid liberecké Studio Ypsilon, Evald Schorm výrazně ovlivnil podobu Divadla Na zábradlí.

V osmdesátých letech publikum zaujala také malá, amatérská a generačně vyhraněná divadélka Sklep, Mimosa, Recitační skupina Vpřed, Výtvarné divadlo Kolotoč a Baletní jednotka Křeč, která později vystupovala pod společným názvem Pražská pětka. V prostředí amatérských divadel začínali tvořit rovněž režiséři Petr Lébl (soubor Jelo) a J. A. Pitínský (Ochotnický kroužek).

Nejvýraznějším dramatikem tohoto okruhu divadel byl výše zmíněný režisér a osobitý herec ARNOŠT GOLDFLAM, jehož hry byly spjaty s poetikou prostějovského, respektive od roku 1985 brněnského HaDivadla. To se za daných podmínek snažilo vypovídat necenzurovatelným, intuitivně a asociálně rozvíjeným scénickým děním, jehož stylizace oscilovala mezi poetičnem, groteskou a symbolickým poselstvím. Goldflamova hra *Návrat ztraceného syna* (in *Tři hry*, rozmn. 1987; prem. 1983) na pozadí biblického podobenství volně asociuje děje, jež vykreslují hodnotový rozklad současné rodiny, synovskou vzpouru a generační konflikt. K existenciální problematice je zacílena hra s autobiografickými prvky *Písek (Tak dávno)* (rozmn. 1988; prem. HaDivadlo 1988). Netematizovaným, ale zřetelným organizačním principem tu jsou vzpomínky člověka (autora) propojeného s vlastním rodem a jeho vnímání plynoucího času.

Usilování studiových scén o novou podobu divadelnosti vedlo k tomu, že tato divadla dramaturgicky nevycházela ani tak z tradiční dramatiky (a pokud ano, tak po silné dramaturgické úpravě), ale především z jiných žánrů a druhů. Důraz na autorskou tvorbu a osobitost inscenace inspiroval zájem o dramatizace zajímavých literárních děl, přičemž tato díla byla chápána jen jako impulz pro rozvinutí vlastní jevištní kreativity, tedy jako východisko, od něhož lze odvinout svébytnou výpověď inscenace.

Dramatizace a adaptace si během normalizace vydobily zcela mimořádné postavení, a to nejen v divadlech studiového typu. Zatímco však v kamenných divadlech většinou jen suplovaly chybějící nové hry, včetně těch politicky angažovaných, v repertoáru studiových scén měly nezastupitelnou roli. Přitahovaly možnost vystavět inscenaci prostřednictvím autorského přisvojení si textu, který nebyl k inscenování původně určen. Důležitý podíl na jejich nasazování

Arnošt
GoldflamMimořádné
postavení
dramatizací
a adaptací

však měla i jejich schopnost obejít schvalovací mechanismy tím, že se tvůrce zaštití „nezávadnou“ či dokonce „politicky vhodnou“ předlohou, aniž by se přitom vzdal práva na vlastní sdělení.

Inscenace
opírající se
o básnická díla

Dokladem toho, že se v dramaturgii studiových scén stíral rozdíl mezi jednotlivými druhy, mohou být představení opírající se o básnická díla. Výrazných uměleckých i diváckých úspěchů v uvádění poezie na jeviště dosahovaly inscenace Zdeňka Potužila v Divadle na okraji, Evy Tálské a Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku a Svatozluka Vály v HaDivadle.

Aktualizace
klasiky

V rámci prózy poskytovaly prostor pro svobodnější tvorbu především prepisy děl časově či prostorově vzdálených spisovatelů. Od prvních let normalizačního režimu byla divadelními tvůrci aktualizována literatura klasická, třikrát byl například zdramatizován Voltairův filozofický román *Candide* aneb *Optimismus*. Klasika byla navíc i příležitostí pro zakázané autory, jak proniknout – byť pod cizím jménem – na oficiální jeviště.

Milan
Kundera

Nejznámějším případem takového „pokrývačství“ byla hra MILANA KUNDERY *Jakub a jeho pán* (fr. Paříž 1981; česky 1992; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1975, pod jménem režiséra Evalda Schorma). Kundera svoji předlohu respektoval, současně ale rozehrál i typicky kunderovskou variační hru na téma směšné lásky. Konfrontuje tu trojici milostných příběhů pokaždé jinak převracejících vztah mezi tím, kdo podvádí a kdo je podvodníkem. Diderotovskou otázku, nakolik je člověk při svém jednání skutečně svobodným tvorem a nakolik je jeho osud předem určen, rozšiřuje o tázání, zda cesta člověka životem má nějaký cíl, za nímž je možné a nutné kráčet. Kunderova odpověď přitom zní, že jde jen o „odvěký trik lidstva“, neboť „vpřed je všude“, tedy vlastně nikde.

Karol
Sidon

Ke dvěma pozoruhodným dramaturgickým inspirovala Komenského filozofické pojednání *Labyrint světa a ráj srdce*. Zatímco úprava KAROLA SIDONA pojatá jako „cirkus podle Komenského“ a výpověď o člověku tragicky drčeném soukolím dějin (*Labyrint*, in *Hry*, smz. 1974; rozmn. 1990) na jeviště přes cenzuru neprošla, Divadlo na provázku uvedlo inscenaci adaptace LUDVÍKA KUNDERY (*Labyrint světa a luthauz srdce*, rozmn. 1988; prem. 1983). Poutník v ní za pomoci průvodců poznává všechny negativní stránky světa, aby posléze – na rozdíl od předlohy – nenalezl útěchu v ráji vlastního

Ludvík
Kundera

srdce a v oddání se víře a Bohu, nýbrž v milostném citu k ženě, v lásce, partnerství a rodině.

Závaznou součástí repertoáru byla díla spisovatelů ruských, sovětských i z dalších socialistických zemí. Při vhodném výběru však bylo možné se i prostřednictvím těchto autorů přímo či nepřímo vyjádřit k realitě totalitního politického režimu. Přitažlivými se proto stali satirici jako Nikolaj Gogol, Michail Saltykov-Ščedrin, Ilja Ilf a Jevgenij Petrov, Bulat Okudžava či Michail Bulgakov, jehož román *Mistr a Markétka* zdramatizoval SVATOPLUK VÁLA (*Maestro!*, prem. Divadlo na okraji 1978, po několika reprízách zakázáno). Touto cestou se například brněnské Divadlo na provázku vyrovnávalo s jinak závaznou povinností uvádět ruské a sovětské hry. V dramaturgii PETERA SCHERHAUFERA a PETRA OSLZLÉHO divadlo od začátku sedmdesátých let postupně uvedlo řadu ruských her, dramaturgií a adaptací, mimo jiné i scénický prepis filmu Julije Dunského a Alexandra Mitty *Sviť, sviť, má hvězdo...* (prem. 1977).

Z českých autorů zpočátku dominovali meziváleční prozaici (Vladislav Vančura, Jaroslav Hašek, Fráňa Šrámek). Mimořádné postavení měl Ivan Olbracht a jeho román *Nikola Šuhaj loupežník*, který přitahoval svými nepochybnými uměleckými kvalitami i možností zaštitit spisovatelovým jménem výpovědi o lidech stojících na okraji společnosti a v konfliktu s ní. K nejvýznamnějším inscenacím na toto téma patřilo stejnojmenné představení v pražském divadle Ateliér, které kombinovalo písně skupiny Javory s komediálními výstupy herce Pavla Landovského (text Petr Ulrych a Ladislav Kopecný, prem. 1975), a úprava MILANA UHDEHO pro brněnské Divadlo na provázku, hraná pod jménem režiséra Zdeňka Pospíšila, který látku chápal jako příležitost pro muzikálový „eastern“. Adaptace uváděná s titulem *Balada pro banditu* (in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku, Brno 1975) předlohu významově posunula užitím textů lidových zbojnických písní (hudba Miloš Štědroň).

Proměna společenské atmosféry v druhé polovině osmdesátých let přinesla rovněž vlnu zájmu o dílo pražského rodáka Franze Kafky. Hrány byly především dramaturgií jeho prózy *Amerika*, kterou bylo možné pro schvalovatele interpretovat jako kritiku západního světa. Zdramatizovali ji JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ a PETR OSOLSOBĚ

Díla ruských
a sovětských
autorů

Inspirace
Nikolou
Šuhajem
loupežníkem

Zájem o dílo
Franze Kafky

(prem. Ochotnický kroužek Brno 1985) a ZDENĚK HOŘÍNEK (Studio Ypsilon, rozm. 1990; prem. 1989).

Ze současných českých autorů dramatičtější oslovovali především Vladimír Páral a Bohumil Hrabal. U Párala přitahoval způsob, jakým vykresloval paradoxy stereotypního každodenního živení v konzumní společnosti, u Hrabala pak jeho pábitelský důraz na prožívání každého okamžiku, groteskní lyrismus a absurdně laděná tragikomika. Základní linii Páralových syžetů sledovaly divadelní adaptace MILOŠE HORANSKÉHO a VOJTĚCHA RONA (*Mladý muž a bílá velryba*, rozm. 1977; prem. Liberec 1975; *Generální zázrak*, rozm. 1983; prem. Rokoko 1983). Ironický a tragicko-groteskní podtext předlohy ve svých adaptacích Páralovy *Profesionální ženy* – románové parodie ve stylu kýčovitých příběhů červené knihovny – prohloubili EVALD SCHORM (rozm. 1975; prem. Činoherní studio, Ústí nad Labem 1975) a MILAN UHDE (in *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, 2001; prem. Divadlo na provázku, Brno 1974).

BOHUMIL HRABAL sám je podepsán pod dramatičtější novely *Příliš hlučná samota* pro inscenaci Evalda Schorma v Divadle Na zábradlí (*Hlučná samota*, rozm. 1985; prem. 1984). Ostatní Hrabalovy prózy pro divadlo i pro film pietně přepisoval scenárista VÁCLAV NÝVLT. Postupně zpracoval povídku *Bambini di Praga 1947* a *Andělské oči* (*Bambini di Praga*, rozm. 1978; prem. Divadlo Na zábradlí 1978), novelu s okupační tematikou *Ostře sledované vlaky* (rozm. 1980; prem. Státní divadlo v Brně 1980) i „boudníkovskou“ novelu *Něžný barbar* (rozm. 1981; prem. Činoherní klub 1981). O zachování smyslu epického rozměru předlohy usilovala také adaptace – v té době ještě oficiálně nevydaného – Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále*, kterou pod titulem *Rozvzpomínání* a s podtitulem „Scénická vize života člověka ve střední Evropě“ napsali PETER OSLZLÝ a IVO KROBOT (rozm. 1989; prem. Divadlo na provázku 1985).

Příkladem výraznějšího významového a tvarového posunu předlohy byly dramatičtější režiséra ZDEŇKA POTUŽILA, který v komorním prostředí pražského Divadla na okraji hledal symbiózu slova, herecké a výtvarné složky představení. V jeho inscenaci Páralova románu *Mladý muž a bílá velryba* hereckou akci určovala obrovská nafukovací peřina, která vytvářela mnohotvárný prostor pro jednotlivé výstupy, ale měnila se i ve hmotu-knedlík, s nímž postavy příběhu

o „vítězím“ mladickém entuziasmu svádějí souboj (*Knedlíkové radosti*, prem. 1976). Přirozenost životní spontaneity i moudrost bláznovství akcentovala poetická úprava Hrabalových *Postřizín* (rozm. 1982; prem. 1977). Adaptace prózy Krasosmutnění hraná s titulem *Post postřiziny* (se SVATOPLUKEM VÁLOU, rozm. 1982; prem. 1980) pak pracovala s epickým principem vyprávění filozofujícího spisovatele, který se v nostalgických vzpomínkách vrací do svého dětství za první republiky. Potužila však upoutal také obraz člověka zmítaného a pošlapávaného dějinami tak, jak jej vyjádřil Jiří Šotola v románu o potulném loutkáři *Kuře na rožni* (rozm. 1981; prem. 1978).

DIVADLO PŘED LISTOPADEM 1989

Skutečnost, že divadlo má – na rozdíl od literatury – k dispozici i nonverbální prostředky, ale také fakt, že nastupující generace divadelníků po celou normalizaci dokázala tvořit v emociálním kontaktu se svým publikem, z něj učinily velmi aktivní součást procesu, který mířil k listopadu 1989.

V divadelním prostředí získalo reformní dění, zahájené v SSSR pod heslem perestrojka-přestavba, značný ohlas. Díky znejistění mocensky udržované hranice mezi tím, co lze povolit a co už ne, zaznívaly z divadelních kruhů hlasy čím dál kritičtěji hodnotící současný stav společnosti. To se projevilo rovněž v sérii publicistických představení, jakým bylo například uvedení prvního čísla „scénického časopisu“ *Rozrazil – O demokracii* v roce 1988. V roce 1989 divadelní čtrnáctideník *Scéna* začal pravidelně publikovat články o zakázaných divadelních tvůrcích, kriticky a odvážně se však věnoval i obecnější společenské problematice. V téže době se pak na repertoáru českých divadel objevily hry Josefa Topola a na ostravském festivalu Divadlo dneška byly veřejně čteny hry Milana Uhdeho a Ivana Klímy.

Výsledkem tohoto pohybu bylo, že se divadelníci velmi aktivně podíleli také na samotném pádu režimu, jakož i to, že významnou roli v sametové revoluci sehrály divadelní prostory. Dne 18. listopadu 1989 byla v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze vyhlášena

Divadlo
jako součást
společenské
kritiky

1989

Podíl divadelníků na pádu komunistického režimu protestní stávka divadelníků a vysokoškolských studentů, jejíž součástí bylo i zrušení představení a jejich nahrazení diskusními fóry. Následujícího dne pak bylo v prostorách Činoherního klubu založeno Občanské fórum, které následně působilo v Laterně Magice. Stávkové aktivity divadelníků ukončilo až odstoupení Gustáva Husáka a volba dramatika Václava Havla do funkce prezidenta, která znamenala definitivní konec komunistického režimu.

POZNÁMKA

Text *Přehledných dějin* upravujeme podle platných Pravidel českého pravopisu z roku 1993 a tomuto pravopisnému úzu přizpůsobujeme i citáty z dobových textů a názvy děl. Způsob zápisu, jakož i grafické proznačování osob, literárních děl a divadelních inscenací zachováváme ve většině případů stejné jako v Dějinách české literatury 1945–89, z nichž tento text vychází. Rozcházejí se s nimi pouze v případech, kdy zkrácení komplikovaného zápisu přispívá k větší přehlednosti textu, zvláště v kapitole Drama.

Podle Dějin české literatury tak opakujeme grafické rozlišení zásadních údajů: jméno autora proznačujeme kapitálkami, název díla, které je předmětem výkladu dané kapitoly, kurzívou, a to zejména v pasážích, kde se jim věnujeme podrobněji. Neproznačujeme tak díla, která nespádají do období, jemuž je věnována dotyčná kapitola.

Rok vydání literárních děl uvedený v závorce znamená první oficiální knižní vydání v Československu. Jiný způsob publikování naznačuje buď uvedení zahraničního města (vydání exilové), nebo specifické zkratky, určující vydání samizdatové (smz.), časopisecké (čas.), bibliofilské (bibliof.) a rukopis (rkp.). Registrujeme pouze první knižní vydání (ať už v Československu, či v exilu), neuvádíme místo vydání u cizojazyčných děl.

Oproti Dějinám zkracujeme bibliografické záznamy u dramatických textů a inscenací, kde uvádíme pouze první vydání díla bez ohledu na to, zda bylo knižní, či rozmnožené (vydané Českým divadelním a literárním jednatelstvím Dilia, zkratka rozmn.). Vynecháváme otisky dramát v československých periodikách, která v těsném závěsu vyšla knižně či byla rozmnožena. Divadelní inscenace jsou

označeny rokem premiéry první inscenace (prem.), přičemž přesné datum uvádíme pouze v ojedinělých případech, kdy má specifickou vypovídací hodnotu (např. u premiér z let 1948, 1968 či 1989). Neuvádíme československou premiéru po roce 1989, tedy za hranicemi námi sledovaného období, která následovala po premiéře zahraniční.

Zkracujeme také názvy divadel: u mimopražských divadel (s výjimkou Brna) zmiňujeme pouze místo inscenace (historii pojmenování divadel uvádíme níže v seznamu divadelních názvů). Také v případě obecně známých pražských scén volíme v některých případech zkrácený zápis: vynecháváme obecný název domovské scény (Městská divadla pražská) a uvádíme název již jen konkrétního divadla (Rokoko). U divadel, jež v různých obdobích měnila název, uvádíme pouze ten, pod kterým je divadlo nejvíce známé (Realistické divadlo), v případě komplikovanějších proměn pouze místní určení (Vinohrady namísto Divadlo československé armády, Divadlo na Vinohradech ad.).

V ojedinělých případech uvádíme ve formalizovaném zápisu i sekundární zpracování literárních děl: rozhlasové (r.) a filmové (f.).

A. F.

SEZNAM ZKRÁCENÝCH NÁZVŮ DIVADEL

Seznam zachycuje proměny názvů těch divadel, na něž jsme v textu odkazovali ve zkrácené nebo konvenční podobě, případně pouze jménem města. Časově je seznam vymezen první v textu uvedenou premiérou a koncem sledovaného období, tedy rokem 1989.

České Budějovice	Jihočeské divadlo (od 1955)
Divadlo ABC	Městská divadla pražská – Divadlo ABC (od 1962)
Divadlo komedie	Městská divadla pražská – Divadlo komedie (od 1950)
Gottwaldov	Divadlo pracujících Gottwaldov (1949–89)
Hradec Králové	Krajské oblastní divadlo Hradec Králové (1949–61); Divadlo Vítězného února (1961–68, od 1971); Klicperovo divadlo (1968–71)
Cheb	Západočeské divadlo Cheb (od 1967)
Jihlava	Horácké divadlo (od 1957)
Karlovy Vary	Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary (1949–58); Divadlo Vítězslava Nezvala (od 1958)
Kladno	Městské divadlo Kladno (do 1948, 1958–64); Městské a oblastní divadlo Kladno (1949–58); Divadlo Jaroslava Průchy Kladno (1964–66); Divadlo Jaroslava Průchy Kladno – Mladá Boleslav (od 1966)

Kolín Krajské divadlo Kolín (od 1968)
 Komorní divadlo Městská divadla pražská – Komorní divadlo
 (1950–76)
 Laterna magika Národní divadlo – Laterna magika
 (1958–60, od 1973);
 Laterna magika (1960–73)
 Liberec Severočeské divadlo (1949–57);
 Divadlo F. X. Šaldy (1957–80);
 Státní divadlo F. X. Šaldy (od 1980)
 Olomouc Státní divadlo Oldřicha Stibora (od 1975)
 Ostrava Státní divadlo Ostrava (od 1948)
 Pardubice Městské oblastní divadlo v Pardubicích
 (1948–51);
 Krajské oblastní divadlo Pardubice
 (1951–54);
 Východočeské divadlo (od 1954)
 Plzeň Městské oblastní divadlo v Plzni
 (do 1949);
 Krajské oblastní divadlo Plzeň (1949–55);
 Divadlo J. K. Tyla (od 1955)
 Realistické divadlo Realistické divadlo (1945–53);
 Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého
 (1953–91)
 Rokoko Rokoko (1958–74);
 Městská divadla pražská – Rokoko
 (od 1975)
 Stavovské divadlo Národní – Stavovské divadlo (do 1948)
 Teplice Divadlo bratří Čapků Teplice-Šanov
 (1946–49);
 Krajské krušnohorské divadlo Teplice
 (1949–63);
 Krušnohorské divadlo (od 1963)
 Tylovo divadlo Národní – Tylovo divadlo (od 1948)
 Uherské Hradiště Slovácké divadlo Uherské Hradiště
 (1945–49, od 1953);
 Městské oblastní divadlo Uherské Hradiště
 (1949–53)

Varnsdorf Krajské oblastní divadlo Varnsdorf
 (1953–58);
 Městské oblastní divadlo Varnsdorf
 (1958–63)
 Vinohrady Městské divadlo na Královských
 Vinohradech (1945–50);
 Divadlo československé armády
 (1950–54, 1960–66);
 Ústřední divadlo československé armády
 (1954–60);
 Divadlo na Vinohradech (od 1966)

VÝBĚROVÝ PŘEHLED LITERATURY

Výběrová bibliografie shrnuje především publikace zabývající se obecnější problematikou poválečné literatury včetně významnějších příruček, učebnic a slovníkových prací. Neuvádí monografie věnované jednotlivým spisovatelům, soubory publicistických prací, úzce zaměřené časopisecké studie, pramenné edice apod.

Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989 (Praha 2001, ed. Josef Alan)

Ambros, Veronika: *Pavel Kohout und die Metamorphosen des sozialistischen Realismus* (New York 1993)

Báseň – obraz – gesto – zvuk. Experimentální poezie 60. let (Praha 1997)

Bauer, Michal: *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století* (Jinočany 2003)

Bauer, Michal: *Souvislosti labyrintu. Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století* (Praha 2009)

Bílek, Petr A.: „Generace“ osamělých běžců (Praha 1991)

Bílek, Petr A.: *Stavitelé křidel. Průvodce současnou českou poezií* (Praha 1991)

Blažíček, Přemysl: *Kritika a interpretace* (Praha 2002, ed. Michael Špirit)

Brabec, Jiří: *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty* (Praha 2009)

Catalano, Alessandro: *Rudá záře nad literaturou. Česká literatura mezi socialismem a undergroundem* (Brno 2008)

Czaplińska, Joanna: *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji v mlodej czeskiej proze emigracyjnej po 1968 roku* (Štětín 2006)

Časopis Květen a jeho doba (Praha – Opava 1994, ed. Bohumil Svozil)

Černý, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955* (Praha 2007)

Černý, Václav: *Eseje o české a slovenské próze* (Praha 1994, edd. Eva Červinková, Jan Šulc)

Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř* (Praha 1996)

Český surrealismus 1929–1953 (Praha 1996, edd. Lenka Bydžovská, Karel Šrp)

Čulík, Jan: *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989* (Praha 1991)

Dokoupil, Blahoslav: *Český historický román 1945–1965* (Praha 1987)

Effenberger, Vratislav: *Realita a poezie* (Praha 1969)

Engelking, Leszek: *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (Lodž 2005)

Engelking, Leszek: *Surrealizm, underground, postmodernizm. Szkice o literaturze czeskiej* (Lodž 2001)

Fencel, Ivo: *Vize a iluze skupiny Květen* (Praha 1993)

Goetz-Stankiewiczová, Marketa: *The Silenced Theatre* (Toronto 1979)

Grossman, Jan: *Analýzy* (Praha 1991, edd. Jiří Holý, Terezie Pokorná)

Haman, Aleš a kol.: *Literatura v diskusi* (Jinočany 2000)

Haman, Aleš: *Východiška a výhledy* (Praha 2002)

Hamšík, Dušan: *Spisovatelé a moc* (Praha 1969)

Hořínek, Zdeněk: *Divadlo mezi modernou a postmodernou* (Praha 1998)

Chvatík, Květoslav: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře* (Praha 1992)

Chvatík, Květoslav: *Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy* (Praha 1991)

- Jak číst poezii* (Praha 1969, ed. Jiří Opelík)
- Jak reflektujeme českou literaturu vzniklou v zahraničí* (Praha 2000, ed. Pavlína Kubíková)
- Janáček, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení. 1938–1951* (Brno 2004)
- Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945–1989* (Praha 2007–2008)
- Janoušek, Pavel: *Studie o dramatu* (Praha 1993)
- Just, Vladimír: *Proměny malých scén* (Praha 1984)
- K české literatuře 1945–1948* (Brno 1992, ed. Sylva Bartůšková)
- Kaplan, Karel – Tomášek, Dušan: *O cenzuře v Československu v letech 1945–1956* (Praha 1994)
- Kaplan, Karel: „Všechno jste prohráli!“ *Co prozrazují archivy o IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů 1967* (Praha 1997)
- Knapík, Jiří: *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha 2004)
- Knapík, Jiří: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha 2006)
- Königsmark, Václav – Vedral, Jan: *Bloudění a východiska. České drama a divadlo šedesátých až osmdesátých let* (Praha 1990)
- Kosková, Helena: *Hledání ztracené generace* (Praha 1996)
- Kovalčuk, Josef: *Autorské divadlo 70. let. Vztah scénáře a inscenace* (Ostrava 1982)
- Kožmín, Zdeněk – Trávníček, Jiří: *Na tvrdém loži z psiho vína. Česká poezie od 40. let do současnosti* (Brno 1998)
- Kožmín, Zdeněk: *Studie a kritiky* (Praha 1995)
- Kusák, Alexej: *Kultura a politika v Československu 1945–1956* (Praha 1998)
- Królak, Joanna: *Hus na trybunie. Tradycje narodowe wczeskiej powieści historycznej okesu realizmu socjalistycznego* (Varšava 2004)
- Langerová, Marie: *Fragmenty pohybu. Eseje o české poezii* (Praha 1998)
- Langerová, Marie – Hrdlička, Josef – Vojvodík, Josef – Tippnerová, Anja: *Symboly obludnosti. Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let* (Praha 2009)
- Lehár, Jan – Stich, Alexandr – Janáčková, Jaroslava – Holý, Jiří: *Česká literatura od počátků k dnešku* (Praha 2008)
- Literatura určená k likvidaci I–IV* (Praha 2004, 2006, 2009, ed. Luisa Nováková)
- Lukeš, Jan: *Prozaická skutečnost* (Praha 1982)
- Lukeš, Jan: *Stalinské spirituály. Zkušenost politických vězňů 50. let v české próze* (Praha 1995)
- Macura, Vladimír: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)* (Praha 2008)
- Machala, Lubomír – Petřů, Eduard a kol.: *Panorama české literatury. Literární dějiny od počátků do současnosti* (Olomouc 1994)
- Med, Jaroslav: *Spisovatelé ve stínu* (Praha 2004)
- Mroczek, Izabela: *Dom, ulica, miasto w poezji czeskiej Grupy 42* (Katovice – Varšava 2005)
- Nádvorníková, Alena: *K surrealismu* (Praha 1998)
- Normy normalizace* (Praha – Opava 1996, ed. Jan Wiendl)
- Papoušek, Vladimír: *Existencialisté. Existenciální fenomény v české próze dvacátého století* (Praha 2004)
- Papoušek, Vladimír: *Trojí samota ve velké zemi. Česká literatura v americkém exilu v letech 1938–1968* (Jinočany 2001)
- Pechar, Jiří: *Nad knihami a rukopisy* (Praha 1996)
- Pešat, Zdeněk: *Tři podoby literární vědy* (Praha 1998)
- Pilař, Martin: *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu* (Brno 2002)
- Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945–1955* (Purley 1987, ed. Antonín Brousek)
- Pohledy zevnitř. Česká undergroundová kultura v dokumentech a interpretacích* (Praha 2008, ed. Martin Machovec)

- Pohorský, Miloš: *Zlomky analýzy. K poválečné české literatuře* (Praha 1990)
- Prameny k dějinám československé krize 1967–1970* (Praha – Brno, vychází od roku 1993)
- Příbáň, Michal: *Prvních dvacet let. Kulturní rada a další kapitoly z dějin literárního exilu 1948–1968* (Brno 2008)
- Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze* (Praha 1966, ed. Radko Pytlík)
- Rambousek, Jiří: *Nesoustavná rukověť české literatury* (Praha 2003)
- Richterová, Sylvie: *Místo domova* (Brno 2004)
- Richterová, Sylvie: *Slova a ticho* (Praha 1991)
- Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v letech 1945–1947* (Praha 1998, ed. Petr Hruška)
- Suchomel, Milan: *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958–1967* (Brno 1992)
- Skupina 42. Antologie* (Brno 2000, edd. Zdeněk Pešat, Eva Petrová)
- Šámal, Petr: *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století* (Praha 2009)
- Tomášek, Dušan: *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury* (Praha 1994)
- Transfer / Vertreibung / Aussiedlung im Kontext der tschechischen Literatur: Transfer / vyhnání / odsun v kontextu české literatury* (Brno 2004, edd. Jiří Holý, Gertraude Zandová)
- Trávníček, Jiří: *Poezie poslední možnosti* (Praha 1996)
- Trensky, Paul: *Czech Drama since World War II* (New York 1978)
- Voisine-Jechová, Hana: *Dějiny české literatury* (Jinočany 2005)
- Vondrášek, Karel: *Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945–1968. Zum Spannungsverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater* (Bochum 1999)
- Vostrý, Jaroslav: *Drama a dnešek* (Praha 1990)
- Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha 1993, edd. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová)

- Z dějin českého myšlení o literatuře 1–4* (Praha 2001–2005, edd. Michal Příbáň, Kateřina Bláhová)
- Zandová, Gertraude: *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953* (Brno 2002)
- Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání* (Praha 2000, ed. Radka Denemarková)
- Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století* (Praha 2002, ed. Jan Matonoha)

LEXIKOGRAFICKÉ A BIBLIOGRAFICKÉ PRÁCE

- Brabec, Jiří – Lopatka, Jan – Gruša, Jiří – Kabeš, Petr – Hájek, Igor: *Slovník zakázaných autorů. 1948–80* (Praha 1991)
- Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Praha 2000, ed. Eva Šormová)
- Česká literatura 1945–1970. Interpretace vybraných děl* (Praha 1992, edd. Jiřina Táborská, Milan Zeman)
- Český Dekameron. Sto knih 1969–1992* (Praha 1994, ed. Vladimír Křivánek)
- Český Parnas. Literatura 1970–1990* (Praha 1993, ed. Jiří Holý)
- Dvořák, Jan: *Alt. divadlo. Slovník českého alternativního divadla* (Praha 2000)
- Formanová, Lucie – Gruntorád, Jiří – Příbáň, Michal: *Exilová periodika. Katalog periodik českého a slovenského exilu a krajských tisků vydávaných po roce 1945* (Praha 1999)
- Halada, Jan: *Encyklopedie českých nakladatelství 1949–2006* (Praha 2007)
- Hanáková, Jitka: *Edice českého samizdatu 1972–1991* (Praha 1997)
- Just, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* (Praha 2010)
- Knapík, Jiří: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953. Biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů...* (Praha 2002)

Knopp, František: *Česká literatura v exilu 1948–1989. Bibliografie* (Praha 1996)

Kunc, Jaroslav: *Česká literární bibliografie 1945–1963 I, II. Soupis článků, statí a kritik z knižních publikací a periodického tisku let 1945–1963 o dílech soudobých českých spisovatelů; Dodatky k 1. dílu A–M* (Praha 1963, 1964)

Mocná, Dagmar – Peterka, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha 2004)

Possetová, Johanna: *Česká samizdatová periodika 1968–1989* (Brno 1993)

Slovník české prózy 1945–1994 (Ostrava 1994, edd. Blahoslav Dokoupil, Miroslav Zelinský)

Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů (Brno – Olomouc 2002, ed. Blahoslav Dokoupil)

Slovník českých spisovatelů (Praha 2005, edd. Věra Menclová, Václav Vaněk)

Slovník českých spisovatelů po roce 1945, A–L, M–Ž (Praha 1995, 1998, ed. Pavel Janoušek)

Zach, Aleš: *Kniha a český exil 1949–1990. Bibliografický slovník nakladatelství, vydavatelství a edic* (Praha 1995)

INTERNETOVÉ ZDROJE

Slovník české literatury po roce 1945: www.slovníkceskeliteratury.cz

Slovník českých nakladatelství 1849–1949: <http://www.slovník-nakladatelství.cz/>

BIBLIOGRAFICKÉ DATABÁZE

Česká národní bibliografie: http://aleph.nkp.cz/F/99Y3QHM1645U-T8V7FR963UF46RRGK6V3UNR8YUYQES2GV6T13Q-32255?func=file&file_name=find-b&local_base=CNB

Bibliografie české literární vědy (od roku 1961): <http://isis.ucl.cas.cz/index.jsp?form=biblio>

Česká literatura v exilu (1948–1989): <http://isis.ucl.cas.cz/index.jsp?form=cle>

JMENNÝ REJSTŘÍK

- ADAMEC, Ladislav 309
 ADAMUS, Karel 337
 ACHMATOVOVÁ, Anna Andrejevna 23
 AJVAZ, Michal 355, 421
 ALBERTOVÁ, Helena 442, 443
 ALBRECHTOVÁ, Blanka 358
 ALEŠ, Mikoláš 150
 ALTSCHUL, Rudolf 46
 ANDREJEV, Leonid Nikolajevič 432
 ANDRENIK, Ivan 49
 ANDRTOVÁ-VOŇKOVÁ, Dagmar 362
 ANTOŠOVÁ, Svatava 355, 358
 ARAGON, Louis 86
 ARBES, Jakub 321
 AŠKENAZY, Ludvík 97, 139, 140, 141, 149, 166, 238, 249, 273, 284, 433
 AUDY, Oldřich 55
 AUŘEDNÍČKOVÁ, Anna 57
 AXMANDOVÁ, Jiřina 358
- BAAROVÁ, Lída 302
 BAĎOUČKOVÁ, Jitka 358
 BAJAJA, Antonín 409
 BAKER, Paul 316
 BARBORKA, Zdeněk 215
 BAREŠ, Gustav 22, 23, 26, 96, 106
- BÁRTA, František 58
 BARTÍKOVÁ, Heda 358
 BARTUŠEK, Antonín 49, 220
 BASIKOVÁ, Bára 418
 BASS, Eduard 21
 BAXA, Karel 437
 BEAUVOIROVÁ, Simone de 242
 BECKETT, Samuel 185, 242, 280, 370
 BEDNÁŘ, Jaroslav 206
 BEDNÁŘ, Jiří 441
 BEDNÁŘ, Kamil 21, 41, 48, 49, 60, 84, 100, 117, 181, 200, 206
 BĚLOHRADSKÁ, Hana 238, 243, 264
 BENDA, Václav 317
 BENEŠ, Edvard 16, 19, 24, 25, 87
 BENEŠ, Jan 187, 259, 301, 302, 377, 378
 BENEŠ, Jiří 57
 BENEŠ, Karel Josef 58, 145
 BERÁNEK, Václav 445
 BERKOVÁ, Alexandra 419
 BERNÁŠKOVÁ, Alena 144, 165
 BEZRUČ, Petr 17, 92
 BIEBL, Konstantin 46, 95, 99, 109, 114
 BÍLEK, Petr A. 315, 355
 BINAR, Ivan 296, 301, 387, 388
- BITTOVÁ, Iva 366
 BLÁHA, Václav 309
 BLÁHA, Zdeněk 78, 79
 BLAHYNKA, Milan 194, 299, 313, 314, 347
 BLATNÝ, Ivan 40, 41, 42, 85, 124, 125, 126, 187, 329
 BLAŽEK, Vratislav 77, 172, 173, 270, 271, 272, 301, 433
 BLAŽÍČEK, Přemysl 195, 320
 BOČEK, Jaroslav 410
 BOCHOŘÁK, Klement 37, 219, 302
 BOJAR, Pavel 67, 96, 112, 144
 BONDY, Egon (vl. jm. Zbyněk Fišer) 101, 120, 121, 155, 339, 340, 389, 390, 402
 BONN, Hanuš 30, 35
 BORGES, Jorge Luis 420
 BOŠEK, Pavel 281, 436, 437
 BOUČEK, Josef 442, 447, 451
 BOUČKOVÁ, Tereza 391
 BOUDNÍK, Vladimír 120, 402, 456
 BOUKAL, Václav 57
 BOUŠEK, Karel 350
 BRABCOVÁ, Zuzana 420
 BRABEC, Jiří 102, 187, 194, 195, 197, 230, 317, 319
 BRABENEC, Vratislav 340
 BRADBURY, Ray 416
 BRANALD, Adolf 21, 53, 145, 150, 181, 310
 BRANDEJS, Vladimír 354
 BRANISLAV, František 117, 206
 BRASSENS, Georges 365
 BRATRŠOVSKÁ, Zdena 355, 358
 BRAUNEROVÁ, Zdenka 410
 BRECHT, Bertolt 274, 429
 BREL, Jacques 218
 BRETON, André 19, 121
 BRIKCIUS, Eugen 340
 BROD, Jan 191
- BRODSKÝ, Vlastimil 75
 BROCH, Hermann 382
 BROUK, Bohuslav 25
 BROUSEK, Antonín 126, 200, 227, 301, 316, 329, 332, 334
 BROUSKOVÁ, Markéta 316
 BROŽEK, Lubomír 355
 BRÚHOVÁ, Milena 415
 BRUKNER, Josef 133
 BRUŠÁK, Karel 26, 125
 BŘEZINA, Otokar 327
 BŘEZOVSKÝ, Bohuslav 60, 145, 148, 168, 273
 BUBLÍK, Ladislav 167, 235
 BULGAKOV, Michail Afanasjevič 373, 455
 BURDA, Vladimír 214
 BURIAN, Emil František 18, 26, 69, 73, 75, 79, 146, 162, 169
 BURIAN, Jan 362, 365
 BURIAN, Vlasta 69
 BURIÁNEK, František 101, 194
 BUTOR, Michel 242
 BYDŽOVSKÝ Z FLORENTINA, Marek 320
- CACH, Vojtěch 139, 163, 167
 CALÁBEK, Milan 447
 CAMUS, Albert 21, 60, 185, 242, 370
 CARTER, James Earl 349
 CASTRO, Fidel 349
 CINCIBUCH, Petr 228, 353
 ČÍSAŘ, Čestmír 184
 ČÍSLER, Jiří 444
 CLARKE, Arthur Charles 416
 CVEK, Dušan 354
 CVEKL, Jiří 100
- ČAPEK, Josef 30, 320
 ČAPEK, Karel 52, 262, 417
 ČECHAL, Josef 326

- ČECHOV, Anton Pavlovič 171, 172, 271, 428, 430, 441
 ČEJKA, Jaroslav 300, 310, 353
 ČEP, Jan 21, 60, 85, 138, 157, 158, 187, 265, 266, 302, 384, 392, 409
 ČEP, Václav 384
 ČEPELKA, Miloň 288
 ČEREPKOVÁ, Vladimíra 218, 336
 ČERNÍK, Lubomír 286
 ČERNÍK, Michal 300, 310, 311, 353
 ČERNOCH, Otakar 71
 ČERNÝ, Václav 15, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 27, 30, 96, 100, 103, 185, 197, 304, 315, 317, 318, 392
 ČERVENKA, Miroslav 102, 133, 195, 196, 197, 318, 319, 331
 ČERVENKOVÁ, Jana 406
 ČERVINKA, Jaroslav 49
 ČIVRNÝ, Lumír 327

 DANĚK, Oldřich 165, 166, 170, 261, 273, 310, 411, 446, 447
 DAVID, Jiří 309
 DĚDEČEK, Jiří 355, 362, 365
 DEML, Jakub 227, 327, 392, 409
 DEN, Petr (vl. jm. Ladislav Radimský) 85, 158, 266
 DESNOS, Robert 32
 DESTINNOVÁ, Ema 451
 DIDEROT, Denis 425, 454
 DIENSTBIER, Jiří 429
 DIVIŠ, Ivan 49, 210, 211, 324, 393
 DOLEŽAL, Bohumil 195
 DOLEŽEL, Lubomír 319
 DONOVAN 218
 DOSTÁL, Vladimír 96, 101, 194, 313
 DOSTÁL, Zeno 413
 DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič 432
 DRDA, Jan 25, 66, 71, 84, 86, 90, 93, 96, 99, 141, 168

 DRTINA, Prokop 25
 DRYJE, František 305, 343
 DUBČEK, Alexander 190, 294
 DUNSKIJ, Julij Teodorovič 455
 DURASOVÁ, Marguerite 242
 DÜRRENMATT, Friedrich 280
 DURYCH, Jaroslav 267
 DUŠEK, Václav 407
 DUŠKOVÁ, Danielle 405
 DVORSKÝ, Stanislav 119, 229, 230, 345, 346
 DVOŘÁČEK, Karel 60
 DVOŘÁČKOVÁ, Vlasta 133
 DVOŘÁK, Antonín 381
 DVOŘÁK, Jan 309
 DVOŘÁK, Josef 436
 DVOŘÁK, Ladislav 129, 220, 267, 328
 DVOŘÁK, Miloš 27
 DYK, Viktor 148, 287, 320
 DYLAN, Bob 218

 ECO, Umberto 420
 EFFENBERGER, Jakub 343
 EFFENBERGER, Vratislav 48, 101, 118, 119, 120, 156, 174, 229, 230, 305, 343
 EICHLER, Karel 251, 262
 EISNER, Pavel 18
 ELIADE, Mircea 432
 ELIOT, Thomas Stearns 19, 185
 ELUARD, Paul 108
 ERBEN, Karel Jaromír 436
 ERBEN, Roman 229, 231
 ERBEN, Václav 264, 410, 415
 ERENBURG, Ilja Grigorjevič 19, 286
 ERKER, Vladimír 326

 FÁBĚRA, Miloslav 96
 FADĚJEV, Alexandr Alexandrovič 19, 92

 FÁRA, Libor 46, 48, 118
 FERRÉ, Léo 218
 FIDELIUS, Petr viz *Karel Palek*
 FIELD, T. R. 288
 FIKAR, Ladislav 21, 49, 135, 181
 FILIP, František 444
 FILIP, Ota 301, 302, 368, 378
 FIRT, Julius 85
 FISCHER, Ernst 183
 FISCHER, Ivo 216
 FISCHER, Otakar 21
 FISCHEROVÁ, Daniela 309, 425, 450
 FISCHEROVÁ, Sylva 355, 358
 FISCHEROVÁ, Viola 136, 434
 FISCHL Viktor, 329, 384
 FLEISCHMANN, Ivo 21, 49, 112
 FLORIAN, Josef 326
 FLORIAN, Miroslav 97, 116, 132, 200, 208, 314, 350
 FLOSMAN, Oldřich 168
 FOERSTER, Josef Bohuslav 18
 FOGLAR, Jaroslav 310
 FORST, Vladimír 319
 FRAIS, Josef 396, 405
 FRANTINOVÁ, Eva 358
 FREJKA, Jiří 69, 70, 95
 FRIČ, Jaroslav Erik 326
 FRIED, Jiří 115, 239, 245
 FRIŠ, Martin 248
 FRÝBORT, Pavel 406
 FRÝBOVÁ, Zdena 406
 FRÝD, Norbert 140, 146
 FUČÍK, Bedřich 21, 27, 96, 122, 220, 384, 392
 FUČÍK, Julius 22, 32, 57, 58, 91, 92, 166, 400
 FUKS, Ladislav 241, 252, 253, 399, 400
 FUX, Vladimír 286, 287

 GÁBA, Zdeněk 326
 GABRIEL, Jan 344
 GARAUDY, Roger 183
 GÄRTNEROVÁ, Marta 358
 GAY, John 429
 GELLNER, František 365
 GIFFORDOVÁ, April 404
 GILLAR, Jaroslav 434
 GLAZAROVÁ, Jarmila 139
 GOGOL, Nikolaj Vasiljevič 455
 GOLDFLAM, Arnošt 451, 452, 453
 GOLDSTÜCKER, Eduard 183, 301
 GOLOMBEK, Bedřich 59
 GOMBROWICZ, Witold 382
 GORBAČOV, Michail Sergejevič 308
 GOTT, Karel 382
 GOTTWALD, Klement 25, 76, 87, 92, 97, 114, 138, 144, 174, 363, 382
 GOZZI, Carlo 450
 GRASS, Günter 379
 GREBENÍČKOVÁ, Růžena 195
 GREENE, Henry Graham 158, 185
 GRÖGEROVÁ, Bohumila 185, 212, 213, 336, 392
 GROSMAN, Ladislav 184, 253
 GROSS, František 40, 351
 GROSSMAN, Jan 19, 26, 49, 100, 102, 129, 135, 180, 181, 185, 278, 424
 GROSSMANN, Jiří 280, 434, 435
 GRUNTORÁD, Jiří 308
 GRUŠA, Jiří 200, 223, 226, 227, 262, 301, 302, 317, 319, 332, 333, 370, 373
 GRYGAR, Mojmír 196, 319
 GUNNAS, Berngt 86

 HÁCHA, Emil 175
 HAILEY, Arthur 405
 HÁJEK, Igor 317

- HÁJEK, Jiří 26, 50, 84, 101, 106, 107, 181, 189, 190, 295, 299, 313, 408
HÁJEK, Petr 408
HAJŠMAN, Jan 56
HÁK, Miroslav 40
HALAS, František 17, 18, 19, 21, 31, 32, 36, 94, 99, 100, 102, 107, 111, 124, 125, 129, 133, 150, 206, 325, 326, 327, 328, 345, 356, 392
HÁLEK, Vítězslav 22
HAMŠÍK, Dušan 240
HANČ, Jan 40, 44, 154
HANUŠ, Miroslav 53, 153, 243
HANZELKA, Jiří 140
HANZLÍK, Josef 200, 223, 224
HAŠEK, Jaroslav 249, 320, 434, 455
HAUBERT, Jan 267
HAUKOVÁ, Jiřina 40, 100, 129, 211, 330
HAVEĽ, Jiří 112, 114
HAVEĽ, Rudolf 187, 197
HAVEĽ, Václav 98, 102, 185, 189, 191, 193, 212, 214, 281, 282, 283, 304, 307, 310, 312, 318, 394, 425, 427, 428, 429, 433, 458
HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel 287
HAVLÍČEK, Zbyněk 46, 48, 118, 119, 229, 230, 344
HAVLÍK, Ferdinand 436
HEIDEGGER, Martin 243
HEIDENREICH-DOLANSÝ, Julius 22
HEISLER, Jindřich 46, 48
HEJDA, Zbyněk 227, 228, 331
HEJDÁNEK, Ladislav 317
HEMINGWAY, Ernest 236
HERCÍKOVÁ, Iva 278, 301
HERZ, Juraj 253
HETEŠA, Petr 417
HEYDRICH, Reinhard 240
HILČR, Jindřich 50, 112
HIRŠAL, Josef 49, 98, 100, 181, 185, 200, 212, 246, 336, 392, 393
HITLER, Adolf 53, 240, 398
HLINOMAZ, Josef 75
HODEK, Břetislav 416
HODROVÁ, Daniela 321, 420
HOFFMEISTER, Adolf 57, 139
HOFMAN, Ota 240
HOLAN, Vladimír 17, 31, 32, 34, 95, 99, 100, 127, 128, 183, 199, 200, 201, 231, 326, 352, 356, 359
HOLUB, Miroslav 49, 132, 191, 200, 207, 208, 241, 299, 361, 416
HOLUB, Norbert 355
HOLÝ, Jiří 319, 321
HOMOLOVÁ, Květa 319
HONS, Václav 350
HONYS, Josef 215
HONZL, Jindřich 18, 46, 69, 70, 74
HORA, Josef 17, 31, 95
HORÁKOVÁ, Milada 25, 95
HORANSÝ, Miloš 456
HORNÍČEK, Miroslav 75, 77, 173, 240, 310, 416, 442, 444
HOŘEC, Jaromír 21, 49, 50
HOŘEJŠÍ, Jindřich 99
HOŘÍNEK, Zdeněk 456
HOSTOVSKÝ, Egon 61, 62, 63, 85, 138, 157, 158, 159, 187, 265, 266, 433
HRABÁK, Josef 196, 313
HRABAL, Bohumil 120, 155, 182, 183, 184, 241, 246, 298, 299, 305, 310, 374, 375, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 418, 456, 457
HRABĚ, Václav 218, 351
HRADSKÁ, Viktorie 451
HRONEK, Jiří 55, 139
HRUBÍN, František 17, 21, 35, 38, 99, 106, 107, 127, 133, 134, 200, 204, 255, 271, 272, 424, 441
HRUBÝ, Antonín 85
HRUBÝ, Karel 316
HRYCH, Ervín 288
HRZALOVÁ, Hana 194, 299, 313, 319
HUBAČ, Jiří 444, 447
HUDEČEK, František 40
HUGHES, Langston 42
HUPTYCH, Miroslav 355, 356, 357
HURNÍK, Ilja 262
HUS, Jan 74, 320, 374
HUSÁK, Gustáv 167, 193, 294, 309, 382, 397, 458
HUTKA, Jaroslav 218, 301, 305, 308, 362, 364, 388
HVÍŽĎALA, Karel 312, 316, 433
HYBLER, Martin 316, 318
HYNEK, Karel 48, 118, 119, 120, 156, 174
CHAGALL, Marc 224
CHALUPECKÝ, Jindřich 22, 24, 25, 26, 27, 40, 41, 44, 84, 126, 185
CHARVÁT, Radovan 387
CHEVALIER, Gabriel 398
CHMAROVÁ, Marcela 358
CHRAMOSTOVÁ, Vlasta 424, 425, 432, 433
CHRUŠČOV, Nikita Sergejevič 98, 180
CHUCHMA, Josef 315
CHVATÍK, Květoslav 194, 195, 196, 198, 316, 319
CHYTILOVÁ, Lenka 355
ILF, Ilja 455
IONESCO, Eugène 242, 280, 370
ISTLER, Josef 47, 48, 118, 229
JAKEŠ, Miloš 309
JAKOUBEK, Jaroslav 135, 216
JAMEK, Václav 419
JANÁČKOVÁ, Jaroslava 320
JANDA, Josef 343
JANÍK, Michael 218, 362
JANKOVIČ, Milan 196, 197
JANOUŠEK, Pavel 315, 321
JANOUŠEK, Slávek 362
JANOVIC, Vladimír 228, 353
JARA, Víctor 349
JARIŠ, Milan 58, 167, 171, 273
JARRY, Alfred 77
JAVOR, Pavel (vl. jm. Jiří Škvor) 124, 125, 231
JEDLIČKA, Josef 155, 247, 316
JEHLIČKA, Ladislav 96
JELEN, Josef 350, 395
JELÍNEK, Ivan 85, 124, 125, 231, 302, 324
JELÍNEK, Václav 169, 173
JEŘÁBEK, Čestmír 53, 153
JESENIUS, Jan 412
JÍLEK, Jan 441
JIRÁSEK, Alois 22, 92, 150, 321, 387
JIRÁT, Vojtěch 27
JIROUS, Ivan Martin 306, 318, 339, 341, 390
JIROUSOVÁ, Věra 340
JÍRŮ, Václav 57
JOHANKA Z ARKU 384
JOHN, Jaromír 53
JOHN, Radek 408
JOYCE, James 44
JULIŠ, Emil 136, 215, 336, 361
JUNGMANN, Milan 101, 186, 195, 315, 317, 318
JUSTL, Vladimír 129, 185, 201
JŮZEK, František 46
KABEŠ, Petr 195, 200, 223, 225, 302, 317, 332, 333, 334
KAČER, Miroslav 197, 320

- KAČÍRKOVÁ, Eva 415
KADÁR, Ján 184, 253, 271
KAFKA, Franz 183, 185, 251, 284,
367, 370, 371, 376, 382, 387, 420,
427, 434, 455
KACHYŇA, Karel 254, 413
KAINAR, Josef 40, 43, 44, 76, 77,
111, 200, 216, 217, 297, 348
KALÁBOVÁ, Věra 240
KALANDRA, Petr 362
KALANDRA, Závís 95
KALČÍK, Rudolf 140
KALISTA, Zdeněk 21, 96
KALIVODA, Robert 46, 48, 196
KALOČ, Zdeněk 449
KAMEN, Jiří 406
KAMENÍK, Jan (vl. jm. Ludmila
Macešková) 123, 222
KÁŇA, Vašek 163
KANTOR, Ladislav 362
KANTŮRKOVÁ, Eva 373, 374, 376,
425
KAPEK, Miroslav (vl. jm. Miroslav
Müller) 414
KAPLICKÝ, Václav 150, 151, 260
KARÁSEK, Svatopluk 364
KAREL IV. 447
KAREN, Jiří 350
KARFÍK, Václav 195
KARFÍK, Vladimír 195, 317
KASAL, Lubor 355, 357
KATAJEV, Valentin Petrovič 296
KAUTMAN, František 101, 183, 317,
318
KAVKA, Jiří (vl. jm. Robert Vlach)
85, 124, 231
KLÁNSKÝ, Mojmír 375
KLEIN, Dušan 415
KLÍMA, Ivan 186, 189, 235, 243,
251, 284, 302, 311, 312, 373, 376,
427, 457
KLÍMA, Jaroslav 79
KLIMENT, Alexandr 189, 239, 375,
376
KLOBOUČNÍK, Jan 50
KLOS, Elmar 184, 253, 271
KLUKANOVÁ, Ludmila 409
KMÍNEK, Ivan 418
KNAP, Josef 96, 182
KNITLOVÁ, Jana 442, 447
KNÍŽÁK, Milan 337
KOCOUREK, Vítězslav 50, 181
KOENIGSMARK, Alex 449, 450, 451
KOHOUT, Pavel 112, 115, 116, 169,
171, 172, 186, 188, 189, 192, 271,
273, 284, 301, 302, 304, 308,
371, 372, 391, 394, 424, 425, 427,
429, 431, 432, 433
KOLÁR, Jaroslav 320
KOLÁROVÁ, Jaromíra 164, 397, 414
KOLÁŘ, Jiří 26, 40, 42, 43, 84, 95,
96, 98, 99, 100, 129, 130, 154,
185, 200, 212, 227, 246, 336, 357
KOMENSKÝ, Jan Amos 153, 320,
454
KÖNIGSMARK, Václav 315, 321
KONRÁD, Edmond 73, 74
KOPECKÝ, Jan 445
KOPECKÝ, Ladislav 455
KOPECKÝ, Milan 320
KOPECKÝ, Miloš 75
KOPECKÝ, Václav 17, 86, 96, 106,
174
KOPTA, Josef 25, 53
KOPTA, Pavel 135, 173, 217, 281
KÖRBER, Jiří 67
KOREČEK, Miloš 47
KÖRNER, Vladimír 240, 253, 254,
262, 411, 412
KORYČAN, Milan 337
KOŘÁN, Jaroslav 386
KOSEK, Oldřich 400
KOSÍK, Karel 100, 186, 189, 190,
243
KOSKOVÁ, Helena 316
KOSTOHRYZ, Josef 38, 96, 122,
123, 221
KOSTRHUN, Jan 398
KOŠUTOVÁ, Olga 57
KOTALÍK, Jiří 23, 40
KOTÍK, Jan 40, 118
KOTRLÁ, Iva 326
KOUBEK, Jiří 343
KOUŘIL, Miroslav 69, 161
KOVAL, Karel 151
KOVALČUK, Josef 452
KOVÁRNA, František 21, 23, 26,
85, 174
KOVÁŘÍK, Miroslav 218
KOVAŘÍK, Vlastimil 49
KOVTON, Jiří 125, 157, 316, 385
KOZÁK, Jan 297, 298, 299, 307, 314,
398, 405
KOZÁK, Jan Blahoslav 18
KOZELKA, Milan 337
KOŽÍK, František 151, 410
KOŽMÍN, Zdeněk 195
KRÁL, Petr 119, 229, 230, 316, 319,
345
KRÁLÍK, Oldřich 197
KRAMER, Alexandr 417
KRAMPOL, Jiří 435
KRATOCHVIL, Antonín 157, 187, 301,
303
KRATOCHVIL, Jiří 318, 421
KRATOCHVÍL, Miloš Václav 53, 55,
74, 151
KRATOCHVÍL, Petr 406
KRATOCHVÍL, Stanislav 163
KRAUS, Karel 272, 276
KRAUS, Ota 49, 56
KRAUS, Ota B. 58
KREJCAROVÁ, Jana 120, 340
KREJČA, Otomar 270, 272, 273, 275,
276, 424, 442
KREJČÍ, Karel 27
KREMLIČKA, Vít 341, 342
KRCHOVSKÝ, J. H. 342
KRIEBEL, Zdeněk 51
KRIEGEL, František 192
KRISOVÁ, Eda 375
KROB, Andrej 425
KROBOT, Ivo 456
KROH, Miroslav 79, 166
KRYL, Karel 218, 219, 301, 302, 362,
363
KRYŠTOFEK, Oldřich 49, 109, 112,
114, 116, 327
KŘELINA, František 96, 267
KŘEMENÁČ, Heřman viz *Vít
Kremlička*
KŘESADLO, Jan 301, 302, 385
KŘEŠŤAN, Rudolf 416
KŘIVÁNEK, Vladimír 355, 356
KŘÍŽ, Ivan 262, 310
KŘÍŽ, Jiří Pavel 315
KUBĚNA, Jiří 98, 326, 327
KUBÍN, Josef Štefan 54
KUBKA, František 53, 139, 140
KUNDERA, Ludvík 36, 47, 150, 274,
361, 454
KUNDERA, Milan 97, 99, 101, 102,
115, 135, 181, 186, 188, 189, 190,
193, 195, 241, 244, 256, 257, 273,
274, 284, 301, 302, 311, 318, 368,
379, 380, 381, 382, 383, 385,
425, 427, 454
KUPKA, Jiří Svetožár 144
KURZ, Jindřich 119
KYSELÝ, Milan 140
KYZLINK, Vilém 166
LACINA, Bohdan 47
LACINA, Václav 76, 169

- LANDOVSKÝ, Pavel 274, 308, 427, 429, 455
 LANTOVÁ, Ludmila 319
 LAZECKÝ, František 37, 219, 347
 LÉBL, Petr 453
 LEBL, Zdeněk 355
 LEDERER, Jiří 301
 LEDERER, Zdeněk 85
 LEHÁR, Jan 320
 LEM, Stanisław 416
 LENIN, Vladimír Iljič 138, 350
 LEONOV, Leonid Maximovič 441
 LEVÝ, Jiří 196
 LEWIS, Samuel viz *Jiří Gruša*
 LHOTÁK, Kamil 40, 351
 LIEHM, Antonín Jaroslav 189, 301, 303
 LICHÝ, Saša 165
 LINHARTOVÁ, Věra 241, 247, 248, 282, 301, 338, 389, 420
 LIPSKÝ, Lubomír 75
 LIPSKÝ, Oldřich 75
 LISTOPAD, František 49, 50, 125, 157, 158, 328, 329
 LOPATKA, Jan 195, 317, 318
 LORENC, Zdeněk 47
 LOŠŤÁK, Radoslav 441
 LOUKOTKOVÁ, Jarmila 151
 LUCEMBURSKÝ, Jan 261
 LUKEŠ, Jan 315, 319
 LUSTIG, Arnošt 188, 237, 238, 301, 377
 LUTKA, Petr 362

 MACOUREK, Karel Harry 75
 MACOUREK, Miloš 249, 250, 281, 284, 285
 MACURA, Vladimír 315, 320, 321, 419
 MACHONIN, Sergej 50, 101, 379
 MACHOV, Saša 95

 MACHULKOVÁ, Inka 218, 336
 MAJAKOVSKIJ, Vladimír Vladimirovič 114, 287, 350
 MAJEROVÁ, Marie 18, 92, 139, 140, 174
 MALLARMÉ, Stéphane 99
 MANDLER, Emanuel 251
 MANDLOVÁ, Adina 69, 302
 MÁNES, Josef 151
 MANN, Klaus 448
 MANN, Thomas 19
 MAREK, Jiří 67, 141, 374, 405, 415
 MARENČIN, Albert 305
 MARINETTI, Filippo Tommaso 214
 MARIUS, Marcus Aurelius 74
 MARTÍNEK, Lubomír 388
 MARX, Karl (Karel) 183, 433
 MAŘÍK, Kamil 350
 MASARYK, Tomáš Garrigue 33, 175, 392, 398
 MÁŠA, Antonín 443
 MAŠÍNOVÁ, Leontina 153
 MAŠKA, Jan 173
 MATAL, Bohumil 40
 MATĚJKA, Jaroslav 398
 MATOUŠEK, Ivan 421
 MED, Jaroslav 320
 MEDEK, Jiří 409
 MEDEK, Mikuláš 46, 48, 118, 229
 MEDKOVÁ, Emila 48, 229, 343
 MENZEL, Jiří 184, 246, 425, 445
 MERTA, Vladimír 218, 305, 362, 363, 364
 MERTH, František Daniel 38, 221, 326
 MERTL, Věroslav 268, 409
 MĚŠŤAN, Antonín 316
 MICHAL, Karel 249, 261, 264, 433
 MICHAL, Vladimír 414
 MICHNOVÁ, Zuzana 362
 MIKEŠ, Petr 326

 MIKOLÁŠEK, Bohdan 362
 MIKULÁŠEK, Oldřich 21, 51, 110, 111, 134, 200, 204, 205, 360, 367
 MILER, Karel 337
 MILLER, Henry 185
 MILOTA, Karel 215, 420
 MILOTA, Stanislav 426
 MISAŘ, Karel 396
 MITTA, Alexandr Naumovič 455
 MIXA, Vojtěch 53, 67
 MIZERA, Otta 46
 MLYNÁŘ, Zdeněk 184
 MŇAČKO, Ladislav 188, 189
 MOLAVCOVÁ, Jitka 436
 MONÍKOVÁ, Libuše 386, 387
 MONTAND, Yves 218
 MORÁK, Jaroslav 26, 49
 MORGENSTERN, Christian 288
 MOŠNA, Jindřich 151
 MOURKOVÁ, Jarmila 243
 MOZART, Wolfgang Amadeus 151
 MRAVCOVÁ, Marie 321
 MROŽEK, Šťáwomír 242
 MRŠTÍK, Alois 168
 MRŠTÍK, Vilém 168
 MUCHA, Jiří 61, 62, 95, 101, 258, 311
 MUKAŘOVSKÝ, Jan 17, 22, 27, 85, 103, 196
 MÜLLER, Adolf 302
 MUSIL, Robert 382

 NAČERADSKÝ, Jiří 309
 NÁDVORNÍKOVÁ, Alena 305, 343
 NÁPRAVNÍK, Milan 119, 230, 345
 NAVRÁTIL, Jiří 251
 NEBESKÝ, Ladislav 215
 NEFF, Ondřej 417
 NEFF, Vladimír 53, 151, 152, 260, 410
 NECHVÁTAL, František 117, 206, 350

 NEJEDLÁ, Jaromíra 299, 313
 NEJEDLÝ, Zdeněk 16, 17, 22, 87, 92, 93, 94, 102, 103, 149, 150
 NĚMCOVÁ, Božena 48, 110, 153, 433
 NĚMEC, Jiří 316, 318
 NĚMEČEK, František 72, 74
 NĚMEČEK, Zdeněk 53, 85, 124, 138, 157, 175, 187, 266
 NENADÁL, Radoslav 412
 NEPIL, František 416
 NEPOMUCKÝ, Jan 411
 NERUDA, Jan 92, 327, 376
 NERUDA, Pablo 349
 NESVADBA, Josef 167, 263, 311, 416
 NEUMANN, Stanislav 106, 112, 114
 NEUMANN, Stanislav Kostka 17, 18, 22, 26, 92, 114
 NEWTON, Isaac 351, 371
 NEZVAL, Vítězslav 17, 18, 31, 32, 33, 42, 45, 52, 96, 99, 106, 108, 109, 116, 117, 124, 131, 170, 174, 351, 392
 NIKL, Petr 309
 NOHA, Jan 117
 NOHAVICA, Jaromír 305, 365, 366
 NOHEJL, Bohumil 314
 NOR, A. C. 25
 NOS, Josef 362
 NOUZA, Oldřich 206
 NOVÁK, Jan 301, 338, 386
 NOVÁK, Karel 287
 NOVÁK, Ladislav 213, 214, 337
 NOVÁK, Vítězslav 18
 NOVÁK, Vladimír 309
 NOVÁKOVÁ, Zuzana 355
 NOVOTNÝ, Antonín 97, 180, 190
 NOVOTNÝ, Petr 445
 NOVOTNÝ, Vladimír 315
 NUSKA, Bohumil 249
 NÝVLT, Václav 456

- O'NEILL, Eugene 441
 ODEHNAL, Ivo 354
 OKUDŽAVA, Bulat Šalvovič 218, 365, 455
 OLBRACHT, Ivan 17, 18, 92, 425, 455
 OPELÍK, Jiří 101, 187, 195, 197, 319, 320
 ORTEN, Jiří 30, 35, 48, 100, 129
 ORWELL, George 370, 432
 OSLZLÝ, Petr 455, 456
 OSOLSOBĚ, Petr 455
 OSTROVSKIJ, Alexandr Nikolajevič 92
 OTČENÁŠEK, Jan 97, 99, 144, 147, 148, 238, 442
 OTRUBA, Mojmir 197, 320
 OUHEL, Ivan 309
 OVČÁČEK, Eduard 337
- PACHMAN, Luděk 188
 PALA, Dušan 61
 PALACH, Jan 193, 294, 310, 363, 387, 404
 PALEČEK, Miroslav 218, 362
 PALEK, Karel 318
 PALIVEC, Josef 95, 325
 PÁNEK, František 340
 PANTŮČEK, Vlastimil 286, 287
 PAPOUŠEK, Jaroslav 240
 PÁRAL, Vladimír 195, 241, 246, 247, 399, 401, 406, 408, 456
 PATOČKA, Jan 298, 307
 PAUKERT, Jiří 98
 PÁVEK, Milan 418
 PAVEL, Ota 399
 PAVLÍČEK, František 165, 273, 426, 427, 433, 451
 PAVLÍK, Petr 405
 PAVLOV, Todor Dimitrov 86
 PECKA, Karel 258, 371, 376
- PECHÁČEK, Ladislav 415
 PECHAR, Jiří 317
 PEKÁREK, Václav 96
 PEKÁRKOVÁ, Iva 301
 PELC, Jan 301, 318, 388, 389
 PELC, Jaromír 300, 314, 350, 351, 353
 PELIKÁN, Jiří 302
 PEROUTKA, Ferdinand 18, 23, 25, 26, 71, 74, 85, 266, 384
 PEŠAT, Zdeněk 195, 197, 320
 PETERKA, Josef 226, 300, 310, 314, 352
 PETIŠKA, Eduard 49, 135, 208
 PETR, Václav 21
 PETRÁČEK, Zbyněk 387
 PETRMICHL, Jan 101
 PETROV, Jevgenij Petrovič 455
 PETROVÁ, Eva 411
 PETRŮ, Eduard 197, 320
 PFAFF, Ivan 189
 PICK, Jiří Robert 173, 286
 PILAŘ, Jan 49, 51, 96, 111, 116, 181, 205, 298, 299, 314, 349
 PINOCHET, Augusto 349
 PINTER, Harold 242
 PISTORIUS, Jiří 85
 PISTORIUS, Vladimír 318
 PIŠTORA, Jiří 226
 PITÍNSKÝ, Jan Antonín 453, 455
 PLACÁK, Petr 341, 342, 391
 PLÍŠKOVÁ, Nad'a 340
 PLUDEK, Alexej 144, 299, 314, 396
 PLUHAŘ, Zdeněk 58, 148, 397
 PODANÝ, Josef 281
 z PODĚBRAD, Jiří 410
 PODHRÁZKÝ, Petr 296
 POHORSKÝ, Miloš 194, 298
 POCH, Jiří viz *Jan Kopecký*
 POKORNÝ, Karel 425
 POLÁČEK, Karel 21, 52
- POLEVOJ, Boris Nikolajevič 92
 POLLOCK, Jackson 214
 POSPÍŠIL, Zdeněk 288, 452, 454, 455
 POTUŽIL, Zdeněk 452, 454, 456, 457
 POUPA, Otakar 191
 PRACHAŘ, Ilja 164, 166, 171
 PRAŽÁK, Albert 27
 PRAŽÁK, Jiří 240
 PREČAN, Vilém 303
 PREISNER, Rio 223, 249, 324
 PROCHÁZKA, Jan 186, 189, 234, 240, 254
 PROCHÁZKA, Jindřich 214
 PROCHÁZKA, Jiří 167, 396
 PROCHÁZKOVÁ, Iva 433
 PROCHÁZKOVÁ, Lenka 377
 PROKŮPEK, Václav 25, 96
 PROŠKOVÁ, Hana 264, 415
 PROUZA, Petr 228, 408
 PŘEMYSL OTAKAR II. 446
 PTÁČNÍK, Karel 100, 145, 148, 194, 405
 PUJMAN, Petr 249
 PUJMANOVÁ, Marie 53, 67, 110, 145
 PURŠ, Ivo 305, 343
 PUTÍK, Jaroslav 140, 181, 251, 255, 256, 374
 PYTLÍK, Radko 197
- RACEK, Ilja ml. 445
 RADOK, Alfréd 72, 75, 270, 433
 RADOKOVÁ, Marie 433
 RAFAJ, Miroslav 299, 405
 RAFAJ, Oldřich 299, 350
 RACHLÍK, František 151
 RAJMONT, Ivan 452
 RAŠÍN, Alois 433
 RAŠÍN, Miroslav 266
 RAVEL, Maurice 387
- RAVENA, František 139
 RÁŽ, Roman 405
 REICHMANN, Vilém 47
 REJŽEK, Jan 319, 355
 RENČ, Václav 95, 122, 123, 221, 302
 RENČOVÁ-NOVÁKOVÁ, Zuzana 223
 REYNEK, Bohuslav 39, 40, 122, 199, 222, 326
 RICHTEROVÁ, Sylvie 316, 338, 389, 420
 RITTER, Petr 406
 RITTSTEIN, Michael 309
 ROBBE-GRILLET, Alain 242
 ROLLAND, Romain 432
 RON, Vojtěch 456
 RÓNA, Jaroslav 309
 ROTREKL, Zdeněk 38, 95, 122, 123, 221, 325
 ROUBÍNEK, Otakar 437
 RUDOLF II. 410
 RULF, Jiří 315, 355, 356
 RUMLER, Josef 350
 RUT, Přemysl 355, 450, 451
 RYBÁK, Josef 101, 181, 206, 299, 314, 350
 RYCHLÍK, Břetislav 451
 RZOUNEK, Vítězslav 194, 299, 313, 319, 353
- ŘEZÁČ, Václav 53, 87, 99, 143
 ŘEZNÍČEK, Pavel 230, 344, 371
 ŘEZNÍČEK, Zdeněk 37
 ŘÍHA, Bohumil 144, 314, 398
- SALAUARDOVÁ, Jiřina 355
 SALIVAROVÁ, Zdena 244, 301, 379, 380
 SALTJKOV-ŠČEDRIN, Michail Jevgrafovič 455
 SARRAUTOVÁ, Nathalie 242
 SARTRE, Jean-Paul 60, 242, 370

- SEDLÁČEK, Květoslav František 144
 SEDLICKÁ, Dagmar 358
 SEDLOŇ, Michal 50, 112
 SEEGER, Pete 218
 SEIFERT, Jaroslav 18, 22, 26, 31, 32, 33, 42, 95, 99, 106, 109, 110, 116, 127, 194, 199, 202, 203, 297, 302, 308, 320, 359, 391
 SEMRÁD, Vladimír 166
 SEYDLER, Jiří 445
 SGALLOVÁ, Květa 196
 SHAKESPEARE, William 128, 416, 437, 443, 451
 SCHEINPFLUGOVÁ, Olga 72
 SCHERHAUFER, Peter 288, 452, 455
 SCHIFFAUER, Eduard 296
 SCHMID, Jan 287, 288, 448, 453
 SCHÖN, Erich 56
 SCHORM, Ewald 425, 453, 454
 SIDON, Karol 257, 454
 SIMONOV, Konstantin Michajlovič 19
 SKÁCEL, Jan 134, 135, 209, 210, 360, 361
 SKÁLA, František 309
 SKÁLA, Ivan 50, 64, 65, 95, 99, 101, 106, 112, 115, 116, 181, 189, 190, 205, 299, 314, 349
 SKÁLA, Miroslav 286, 287, 415
 SKARLANT, Petr 228, 353
 SKOUMAL, Alois 21
 SKOUMAL, Petr 217, 435
 SLÁDKOVÁ, Věra 251, 413
 SLÁNSKÝ, Rudolf 96, 144
 SLAVÍK, Ivan 123, 220, 325, 326
 SLAVÍK, Jan 23, 25, 26, 38, 96
 SLÁVA, Vít 355, 357
 SMETANA, Bedřich 150, 387
 SMETANA, Jan 40
 SMETANOVÁ, Jindřiška 240
 SMOČEK, Ladislav 283
 SMOLJAK, Ladislav 288, 289, 437
 SOBOTA, Luděk 435
 SOKOLOVSKÝ, Evžen 286
 SOLŽENICYN, Alexandr Isajevič 258
 SOUČEK, Karel 40
 SOUČEK, Ludvík 263, 416
 SOUČKOVÁ, Milada 72, 85, 124, 125, 126, 138, 175, 231, 232, 265, 302, 338, 389, 420
 SPUNAR, Pavel 320
 SRBA, Bořivoj 288, 426
 STALIN, Josif Vissarionovič 26, 95, 97, 98, 112, 114, 116, 138, 144, 166, 180
 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič 274
 STANKOVIČ, Andrej 318, 332, 340
 STÁREK, František 308
 STÁRKOVÁ, Věra 158
 STEHLÍK, Ladislav 117, 206
 STEHLÍK, Miloslav 73, 164, 165, 167
 STEIGERWALD, Karel 309, 448, 449
 STEJSKAL, Martin 343
 STIEBER, Mirko 441
 STICH, Alexandr 315
 STONIŠ, Miroslav 244, 442, 443
 STRÁNSKÝ, Jiří 368
 STRNAD, Jaroslav 175, 302
 STROŽ, Daniel 302, 303, 322
 STŘEDA, Ludvík 354
 STUHL, Vladimír 50
 STÝBLOVÁ, Valja 406, 414
 SUCHARŇIPA, Leoš 437
 SUCHL, Jan 298
 SUCHOMEL, Milan 195
 SUCHÝ, Jiří 135, 173, 216, 250, 270, 278, 279, 434, 435, 436
 SUCHÝ, Josef 219, 347, 355
 SULLA, Lucius Cornelius 74
 SUP, Jiří (vl. jm. Jan Žáček) 286
 SUS, Oleg 101, 194, 195, 196
 SVAL, Vít viz *Vít Kremlička*
 SVATÁ, Jarmila 71
 SVEJKOVSKÝ, František 319
 SVĚRÁK, Zdeněk 288, 289, 437
 SVITÁK, Ivan 100, 191
 SVOBODA, Jiří Václav 49, 112
 SVOBODA, Josef 75
 SVOBODA, Ludvík 190
 SVOBODA, Pavel 120
 SYCHRAVA, Lev 56
 SÝS, Karel 228, 300, 311, 351
 ŠABOUK, Sáva 299, 319
 ŠAFRÁNEK, Ota 73, 74, 165, 167, 171
 ŠAJNER, Donát 206, 314, 350
 ŠČIPAČOV, Stěpan Petrovič 115
 ŠEBÁNEK, Jiří 288, 289
 ŠEBEK, Karel 229, 230, 344
 ŠERBEROVÁ, Alžběta 407
 ŠIK, Ota 183
 ŠIKTANC, Karel 102, 131, 132, 187, 200, 208, 209, 311, 330, 366
 ŠIMEČKA, Milan 302
 ŠIMEK, Miloslav 280, 434, 435
 ŠIMON, Josef 300, 353, 354
 ŠISLER, Petr 320
 ŠKARKA, Antonín 197
 ŠKOLAUDY, Vlastimil 50, 112, 113
 ŠKUTINA, Vladimír 173, 301, 434
 ŠKVORECKÝ, Josef 67, 100, 101, 156, 180, 181, 183, 235, 236, 238, 244, 259, 264, 301, 302, 311, 316, 368, 379, 380, 381, 434
 ŠLITR, Jiří 278, 279, 434, 435
 ŠMÍD, Jan 415
 ŠMÍD, Zdeněk 406, 412
 ŠMOLDAS, Ivo 355
 ŠOTOLA, Jiří 102, 131, 186, 187, 200, 207, 261, 299, 300, 310, 411, 441, 447, 457
 ŠPICNEROVÁ, Vlasta 437
 ŠRÁMEK, Fráňa 18, 21, 244, 455
 ŠRUT, Pavel 226, 332, 335
 ŠŤASTNÝ, Zdeněk 406
 ŠTĚDROŇ, Miloš 455
 ŠTĚDRÝ, Vladimír 157
 ŠTĚPÁNEK, Vladimír 321
 ŠTERN, Jan 84, 106, 112, 114
 ŠTOLL, Ladislav 18, 22, 23, 26, 87, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 106, 107, 129, 180, 194, 313, 319, 346, 347
 ŠTOREK, Břetislav 197
 ŠTORKÁN, Karel 441
 ŠTROBLOVÁ, Jana 200, 223, 224
 ŠTROUGAL, Lubomír 309
 ŠTUKA, Ivo 133
 ŠTYRSKÝ, Jindřich 45, 46
 ŠVÁB, Ludvík 119, 343
 ŠVANDRLÍK, Miloslav 259, 415
 ŠVANKMAJER, Jan 305, 343
 ŠVANKMAJEROVÁ, Eva 343
 ŠVEJDA, Jiří 407
 ŠVORCOVÁ, Jiřina 307, 424
 TÁBORSKÁ, Jiřina 320
 TALICH, Václav 69
 TÁLSKÁ, Eva 288, 452, 454
 TAUFER, Jiří 23, 26, 94, 96, 99, 102, 114, 205, 299, 314, 349
 TAXOVÁ, Eva 320
 TEIGE, Karel 46, 48, 95, 101, 118, 119, 120, 230
 TERLECKÝ, Nikolaj 385
 TETAUER, Frank 59, 67, 74
 TIBERIUS, Julius Caesar Augustus 260
 TIGRID, Pavel 25, 26, 85, 98, 187, 302, 433

- TICHÁ, Zdeňka 197, 320
 TIKAL, Václav 47, 48, 118, 229
 TILSCHOVÁ, Anna Marie 19
 TLÁSKALOVÁ-MEDKOVÁ, Emila 118
 TOMAN, Josef 71, 260
 TOMAN, Marek 355
 TOMEŠ, Jan Marius 51
 TOMSKÝ, Alexander 302
 TOPINKA, Miloslav 229, 334
 TOPOL, Jáchym 341, 342
 TOPOL, Josef 169, 272, 275, 276,
 331, 427, 430, 431, 451, 457
 TOYEN 46, 48
 TRAPL, Vojtěch 299, 440
 TRÁVNÍČEK, Jiří 315
 TREFULKA, Jan 101, 235, 243, 264,
 302, 317, 375
 TROCHOVÁ, Zina 320
 TROJANOVÁ, Zuzana 358
 TROST, Pavel 197
 TŘEBICKÁ, Květa 441
 TŘEŠŇÁK, Vlastimil 301, 302, 305,
 307, 362, 364, 388
 TŘEŠTÍK, Michael 418
 TUMLÍŘ, Jan 124, 125
 TYL, Josef Kajetán 22, 74, 167
 TYRŠ, Miroslav 410,
 TZARA, Tristan 19, 86, 99
- UHDE, Milan 243, 262, 287, 317, 319,
 425, 427, 430, 432, 455, 456,
 457
 ULLMANN, Petr 296
 ULRYCH, Petr 455
 URBAN, Jaroslav A. 165
 URBÁNEK, Zdeněk 49, 55
 URBÁNKOVÁ, Jarmila 116
- VACÍK, Miloš 49, 315
 VÁCLAV IV. 446, 447
 VÁCLAVEK, Bedřich 50
- VACULÍK, Ludvík 189, 191, 195, 256,
 257, 302, 304, 318, 370, 371, 393,
 394, 398
 VÁLA, Svatopluk 452, 454, 455,
 457
 z VALDŠTEJNA, Albrecht 446
 VALENTA, Edvard 25, 26, 97, 100,
 146, 147
 VALJA, Jiří 60, 145
 VALOCH, Jiří 337
 VALUŠEK, Rostislav 326
 VANČURA, Vladislav 32, 35, 152,
 244, 321, 455
 VANĚČEK, Arnošt 410
 VAŇKOVÁ, Ludmila 410
 VÁVRA, Otakar 96, 204, 260
 VAVŘÍN, Zbyněk 75, 76
 VEDRAL, Jan 447
 VEIS, Jaroslav 417
 VEIT, Vladimír 362
 VEJVODA, Jaroslav 301, 386
 VELEBNÝ, Karel 288
 VELINSKÝ, Jaroslav 416
 VELTRUSKÝ, Jiří 85
 VENCLÍK, Vlastimil 444
 VEVERKA, Karel 417
 VÍCHA, Jiří 326
 VILIKOVSKÝ, Jan 27
 VILLON, François 151, 425
 VLÁČIL, František 253, 412
 VLADISLAV, Jan 49, 301, 316, 328
 VLACH, Antonín 85
 VLAŠÍN, Štěpán 299, 313, 320
 VODIČKA, Felix 28, 103, 104, 196,
 320, 321
 VODIČKA, Miloš 225
 VODIČKA, Stanislav 409
 VODŇANSKÝ, Jan 217, 435
 VODSEĎÁLEK, Ivo 120, 121
 VOHRYZEK, Josef 102, 180, 181, 317
 VOJTĚCH, Jaroslav 50
- VOKOLEK, Václav 337
 VOKOLEK, Vladimír 38, 123, 220,
 325
 VOLKMAN, Alois 355
 VOLNÝ, Zdeněk 417
 VOLTAIRE 454
 VOSKOVEC, Jiří 75, 85, 161, 172, 187
 VOSKOVEC, Prokop 119, 229
 VOSTRÁ, Alena 245, 285, 451
 VOSTRÝ, Jaroslav 425, 445
 VOSTŘEL, Darek 172, 173, 285
 VRBOVÁ, Alena 51, 410
 VYBÍRAL, Zbyněk 315
 VYSKOČIL, Ivan 173, 241, 250, 251,
 270, 278, 280, 281, 282, 287,
 436, 437, 451
 VYSOCKIJ, Vladimír Semjonovič
 218, 365
- WANEK, Miroslav 367
 WEIL, Jiří 54, 55, 64, 65, 95, 152,
 236, 237
 WEINER, Richard 389, 420
 WEISS, Jan 17, 141
 WENZL, Oldřich 230
 WERFEL, Franz 420
 WERICH, Jan 75, 172, 241
 WERNISCH, Ivan 200, 223, 225,
 311, 332, 335
 WICHTERLE, Otto 191
 WILLIAMS, Tennessee 441
 WOLKER, Jiří 92, 124
- ZÁBRANA, Jan 98, 154, 155, 227,
 228, 264, 393
 ZAHRADNÍČEK, Jan 38, 39, 96, 122,
 123, 199, 220, 221, 328, 392
 ZACHA, Eduard 326
 ZAJÍČEK, Pavel 341
 ZÁMEČNÍK, Karel 187
 ZAPLETAL, Zdeněk 408
 ZÁPOTOCKÝ, Antonín 86, 90, 138,
 150
 ZÁVADA, Vilém 33, 34, 96, 99, 109,
 117, 199, 203, 204, 314, 348, 392
 ZÁZVORKOVÁ, Stella 75
 ZDISLAVA z Lemberka 410
 ZEDNÍČEK, Stanislav 222
 ZIKMUND, Miroslav 140
 ŽÍTKOVÁ, Irena 417
 ŽÍVR, Ladislav 40
 ZLÍN, Karel 228
 ZOŠČENKO, Michail Michajlovič 23
 ZROTAL, Jaroslav 163, 168
 ZRZAVÝ, Jan 18
 ZUMR, Josef 100, 196
 ZYKMUND, Václav 47
- ŽÁČEK, Jiří 351, 352
 ŽÁK, Jaroslav 25, 173
 ŽDANOV, Andrej Alexandrovič 26
 ŽELIVAN, Pavel (vl. jm. Karel
 Vrána) 158, 266
 ŽELIVSKÝ, Jan 168
 ŽIŽKA, Jan 168

PAVEL JANOUŠEK a kol.

Přehledné dějiny české literatury 1945–1989

Na základě Dějin české literatury 1945–1989, sv. I–IV,
zpracovali Pavel Janoušek (hlavní redaktor), Veronika Košnarová,
Kateřina Piorecká, Karel Piorecký a Milena Vojtková.

Věcná a jazyková redakce Alena Fialová
Rejstřík sestavil Jakub Flanderka

Vydalo Nakladatelství Academia
Středisko společných činností AV ČR, v. v. i.
Vodičkova 40, 110 00 Praha 1
Přebal navrhla Michaela Blažejová
Grafickou úpravu navrhl Juraj Demovič
Odpovědný redaktor Jan Linka
Technická redaktorka Markéta Kočová

Vydání první, Praha 2012
Ediční číslo 11185
Sazbu zhotovil Cadis Praha
Výtiskla Těšínská tiskárna, a. s., Štefánikova 2, Český Těšín

ISBN 978-80-200-2057-4

Knihy Nakladatelství Academia zakoupíte také na
www.academiaknihy.cz
www.academiabooks.com
www.eknihy.academia.cz